[illegible]

BEAUX-ARTS,

LES LEÇONS

DU

PORTIQUE

PAR M. ÉDOUARD L'HOTE

[illegible]

[illegible]



[illegible] | PARIS
[illegible] | [illegible]

[illegible]

LES
LEÇONS DU PORTIQUE.

Marennes. — Imp. A. Florentin Aîné

DÉCENTRALISATION LITTÉRAIRE

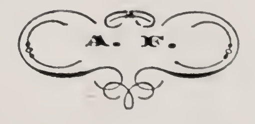
COURS D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

LES LEÇONS
DU PORTIQUE

Par M. ÉDOUARD L'HÔTE

Membre de l'Institut historique de France et de la Commission archéologique
du département du Nord, ancien Vice-Président, Membre honoraire
de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dunkerque.

« L'art doit devenir une branche
» de l'éducation nationale. »
DURUY.



MARENNES
—
A. FLORENTIN AINÉ
Libraire-Éditeur.

PARIS
—
ALLOUARD, LIBRAIRE
3, Rue Séguier, 3.

—

1870

AVANT-PROPOS.

Jusqu'à ce jour les questions d'art et d'esthétique n'ont guère franchi l'enceinte des Académies et le péristyle des Revues, où elles sont discutées en quelque sorte à huis-clos par des hommes spéciaux. Abandonnées au courant momentané d'idées et d'émotions qui suit d'ordinaire l'Exposition des ouvrages modernes de peinture et de sculpture, ces questions se débattent dans un cercle assez étroit ; elles forment l'aliment d'un public restreint de lettrés et d'artistes et ne pénètrent pas plus avant dans l'esprit de la jeunesse des Ecoles que dans celui des masses ; elles ne font point, en un mot, partie du programme de nos études comme l'histoire, comme la philosophie et les mathématiques : c'est évidemment une lacune. M. le Ministre de l'Instruction publique l'a parfaitement compris, et il l'a très-heureusement démontré dans son rapport à l'Empereur sur la séparation des études littéraires et scientifiques et dans son discours d'inauguration du lycée d'enseignement secondaire de Mont-de-Marsan (1864-1865). La même pensée

domine dans la haute institution des études supérieures fondée depuis par le Ministre (1868). En déterminant les divers caractères que peut revêtir l'éducation dans ses moyens d'application, le Ministre a placé particulièrement au nombre de ces moyens — « la » portion d'art qu'il est possible de donner aux » élèves. »

C'est pour combler une partie du vide signalé par le Grand-Maître de l'Université lui-même que nous avons réuni en volume nos travaux de critique d'art, disséminés cà et là depuis vingt ans.

Ces Etudes, écrites au jour le jour suivant l'inspiration du moment mais à des points de vue que nous osons croire orthodoxes, équivaudront pour les jeunes gens à un Traité didactique sur la matière sans en avoir l'aridité : ce sera le principal avantage de nos leçons d'Esthétique. Nous les offrons à la jeunesse studieuse avec la pensée de fortifier en elle, sans dogmatisme, un des côtés généralement peu cultivé de son esprit, avec le désir de l'intéresser sans pédanterie.

PREMIÈRE PARTIE.

PREMIÈRE PARTIE.

I.

PHILOSOPHIE DE L'ART.

Il n'y a pas que l'homme seul qui ait en lui son côté sérieux, méditatif et moral : toute chose créée, toute manifestation de l'intelligence, et particulièrement toute œuvre d'art porte en soi sa philosophie à côté de sa poésie, c'est-à-dire à la fois sa raison d'être, son précepte et son conseil. Pourquoi la nature sera-t-elle éternellement pour le génie créateur de l'homme une source pure et féconde? C'est qu'elle cache toujours en elle une beauté et une leçon ; c'est que tout en servant de modèle à l'artiste, elle lui expose sans cesse une vérité, elle lui traduit une pensée utile ou sublime. L'art n'est donc complet qu'autant qu'à l'instar de la nature il est l'expression des deux symboles éternels de la divinité — la pensée et la forme. — L'art pour l'art est un non-sens. Cette théorie des romantiques de 1830 était tout simplement une question mal posée ; aussi à combien de quiproquos n'a-t-elle pas donné lieu? Tout art est le fruit d'une réflexion et a pour objet une harmonie. Toute œuvre d'art renferme

1.

en soi son charme qui est son utilité, son exemple, qui est sa moralité. Le but de l'art, même le plus modeste, est d'éveiller un sentiment, un souvenir, ou tout au moins une sensation, — mouvement intérieur qui force notre âme à se replier sur elle-même ou à s'élever jusqu'à l'admiration. Rien n'est rationnel et absolu comme l'art. En représentant la beauté, il suscite dans l'homme la logique des impressions ; il pose la règle en quelque sorte mathématique de l'enthousiasme. Tout initié, tout adepte ou simplement tout homme bien organisé, éprouvera fatalement une émotion admirative devant l'Apollon du Belvédère, devant la Vénus de Milo, devant les frises du Parthénon. L'art est comme la vérité ; il frappe, éblouit et améliore l'homme : voilà sa mission.

Il est temps, pensons-nous, de refaire à ce sujet les théories surannées. Nous touchons à la renaissance des arts par la renaissance de la morale et de la philosophie dans l'art. Le siècle a atteint sa maturité ; il est temps qu'il se fasse penseur sérieux et que ses œuvres acquièrent la splendeur et la force, caractère distinctif de l'âge mûr. En littérature, il semble que le *renouveau* se mette un peu à poindre. Les poètes, ces premiers grands prêtres du temple de la nature, renaissent et chantent : Assez d'alcool et d'absinthe : un peu de lait pur — s'il vous plaît — demande aujourd'hui la partie lettrée de notre société française. Voici les cénacles longtemps désespérés qui ressuscitent sous le souffle rafraîchissant des vers. Les artistes suivront, comme toujours, la renaissance des lettrés.

C'est à signaler ce mouvement que nous consacrerons ici quelques lignes.

Constatons en premier lieu que le public intelligent, le public un peu frotté de vraie littérature, commence à se montrer fatigué de ces élucubrations ultrà-romanesques, de ces œuvres de mauvais goût et de mauvais ton qui encombrent encore, à l'heure qu'il est, les magasins des éditeurs et les boutiques des chemins de fer. Ces œuvres ne dénotent-elles pas, en effet, chez les écrivains du jour

la plupart sans nom comme sans antécédents littéraires, une ignorance aussi profonde du style que des éléments constitutifs du drame ou du roman ? Que d'auteurs se trompent aujourd'hui sur la mission comme sur la portée des ouvrages de ce genre ! Combien de peintres, sur papier ou sur toile, qui prennent la crudité pour le naturel, la vulgarité pour la vérité, le réalisme pour l'idéal! Combien chargent leur palette d'un indigo frelaté qu'ils offrent au public pour du lapis-lazuli, au risque de le tromper, de l'égarer et de dévoyer l'honnêteté sociale dans les fondrières du vice ou du mauvais goût ! Ce que nous disons de la littérature s'applique aussi bien aux œuvres d'art. — A quelle époque a-t-on jamais vu plus d'éloignement pour la vérité, tout en exaltant la nature ; plus d'amour du convenu par haine pour la poésie, et plus de passion pour le romanesque, tout en dévorant les livres faux ? Cependant, ne l'oublions pas : « Il y a un genre » de romanesque, a dit un fin critique (1), qui est l'œu» vre délicate et juste de l'imagination, et qui est l'es» sence du roman. C'est cette partie idéale que l'art » ajoute en quelque sorte à la réalité humaine en la » recomposant, en la transfigurant. C'est ce monde d'êtres » fictifs que la pensée crée, qui n'ont jamais vécu, mais » qui auraient pu vivre, c'est-à-dire qui gardent le carac» tère de la vérité morale par les idées et les émotions » qu'ils expriment. Les aventures sont fabuleuses, les » sentiments sont puisés au plus profond de l'âme : c'est » ce que l'on peut appeler le romanesque vrai, par oppo» sition à un romanesque d'une autre nature, qui vit » d'idées fausses, de faux sentiments et de fausses exal» tations, qui substitue le système et la conception chi» mérique à l'humanité. Ici, tout prend une couleur fac» tice, tout disparaît dans un travestissement violent que » l'art le plus savant ne peut parvenir tout au plus qu'à » pallier. »

(1) M. de Mazade.

Le goût du romanesque faux, c'est la maladie secrète et envahissante de l'époque, c'est à lui qu'obéissent presque tous les écrivains fantaisistes du jour.

Mais l'art doit, comme les lettres, chercher à se débarrasser de ces vêtements exagérés qui prêtent en fin de compte au ridicule, et qui compromettent gravement ses destinées. Voyez : quel désordre et quelle incohérence dans nos tendances artistiques depuis quelques années ! Quelle dissémination déplorable de forces dans cette partie de notre armée intellectuelle, faite cependant pour vaincre — non pour mourir ! — Chez les soldats : nous reconnaissons le talent, la facilité, la souplesse de main, la ductilité des éléments matériels employés, la hardiesse de la brosse et du procédé. Habiles artisans, ils ne demandent qu'à suivre une impulsion, à obéir. Mais, chez les chefs : ni flamme, ni direction, ni mot d'ordre. Chacun a perdu l'action personnelle sur les autres, pour s'être renfermé précisément dans un individualisme outré. En ne voulant procéder que de soi, non de l'esprit et des événements du jour, de l'influence du temps et des vérités contemporaines, l'isolement s'est fait autour des maîtres. Aucun nom nouveau n'est encore apparu pour relever le sceptre des renommées vieillies, parce qu'il n'y a plus chez les artistes de pensée dominante cherchant à poser la doctrine, à rallier autour d'une croyance politique ou morale, comme autour d'une esthétique nouvelle, les variations et les divergences de l'équerre, de la brosse et du ciseau. Une seule pensée les absorbe tous : travailler au hasard pour vivre, acquérir et jouir.

Mais l'art ne saurait s'accommoder longtemps d'un horizon aussi borné. La vie terre-à-terre du traficant ou du bourgeois n'est pas faite pour lui. L'art a des destinées plus hautes. Que ceux qui empruntent son nom et ses habits pour se montrer dans le monde, brillent un instant sur la scène, à coup-sûr ils n'atteindront pas jusqu'à la postérité, le seul juge, après tout, qui consacre l'artiste et le fasse immortel.

L'art monumental ne fut si grand dans l'antiquité que

parce qu'il concentrait ses facultés et les éléments constitutifs de ses manifestations. Il ne pourrait se reconstituer splendide et puissant comme autrefois que par l'emploi harmonieux de l'idée et du triple instrument créateur, — l'équerre — la brosse — le ciseau, trinité plastique répondant à la trinité dogmatique et religieuse, à la triple faculté de l'être humain : sentir, croire, aimer. L'art antique, en effet, s'exprimait dans les monuments primitifs, dans les temples, par tous les attributs à la fois, par ses attributs réels et par ses attributs symboliques, lesquels constituaient alors pour lui l'idéal. L'architecture, la peinture, la statuaire, voilà pour le corps et les sens ; la poésie et la musique, voilà pour l'âme. Ces éléments formaient au fond du sanctuaire un tout raisonné, un concert dont l'adoration pour le souverain maître était le motif et le but. Ce fut seulement dans les temps modernes que les arts se divisèrent et prirent une tendance à vivre chacun d'une vie propre et indépendante, à peu près comme ces époux qui, après avoir vécu en bonne harmonie, ne s'accordent plus et cherchent dans la séparation ou le divorce la satisfaction de leurs instincts dominateurs. Quand l'homme voulut à son tour être dieu, les parties les plus divines de son essence se retirèrent pour faire place à des éléments moins purs. A mesure que l'idée religieuse s'effaça chez les peuples, l'art s'affranchit lui-même et ne réunit plus dans son ensemble les attributs qui firent originairement sa force et son éclat.

Mais s'il est vrai que l'extrême civilisation doive, après que l'homme aura parcouru le cycle des événements et des expériences, le ramener à son point de départ, c'est-à-dire à une situation rendue normale par l'étude, la science et la tradition, comme elle fut normale aux premiers âges du monde par la spontanéité de l'intelligence et du génie humain, il est logique, il est nécessaire que nous revenions, au moins pour l'ensemble et le fond sinon pour les détails, aux premières données de l'art telles que l'histoire nous les révèle chaque jour par les

découvertes les plus curieuses et les plus authentiques. Ces données démontrent qu'une seule pensée, une pensée magistrale, présidait alors aux créations des artistes. L'art n'était fait que pour les grandes choses. A cette époque, disons-nous, où la créature recevait en quelque sorte directement de la divinité les leçons les plus promptes et les plus sûres pour tout ce qui devait constituer l'état social, si plein alors d'harmonie et de grandeur, le démembrement n'existait pas plus dans l'art que dans les sentiments et les idées. Le schisme ne s'était pas encore déclaré. La division des forces civilisatrices ne s'était pas encore accomplie. Tous, — rois — prêtres — soldats — peuples, obéissaient à la règle tracée, à la pensée que Dieu lui-même avait inspirée, que le cerveau des artistes réchauffait sans cesse et qu'ils exprimaient par de puissants ouvrages, d'un type durable et grandiose comme les ouvrages de Dieu. L'imitation par l'homme des œuvres du grand maître se distingua d'abord par le relief et la couleur ; puis vinrent les sons, la musique, les chants sacrés représentant l'esprit, l'idée, planant au-dessus de la forme. Les voûtes des temples ressemblèrent aux berceaux courbés en arcs sous les forêts, notamment dans les monuments du moyen-âge, ce lointain ressouvenir de la théocratie primitive. Les colonnes figurèrent les arbres dont les feuilles et les fruits s'épanouissaient, au sommet des chapiteaux, en acanthes et en ornements polychrômes. Les hymnes célébrés dans l'enceinte rappelèrent les voix mélodieuses des oiseaux qui avaient frappé l'oreille attendrie d'Adam aux premiers jours d'Eden. Ainsi, pour l'homme, l'art n'est dans le principe qu'une simple et majestueuse copie de la nature. L'homme se modèle extérieurement sur Dieu par l'imitation pour accomplir ses œuvres matérielles, comme il se modèle intérieurement sur Dieu par la vertu pour accomplir ses œuvres morales. L'homme fut là tout entier dans les premiers âges de la création : c'est ainsi qu'il nous apparaît dès les premières lueurs de l'histoire. Il naquit artiste en même temps que libre et juste. Ce fut la perte ou l'éloignement

de la tradition qui, seule, sépara par la suite ses principes, son goût et ses instincts.

L'architecture, art religieux, art politique et gouvernemental par excellence, ne fut donc primitivement que la représentation littérale tentée par l'homme du spectacle qu'il avait sous les yeux, la confection d'une œuvre, qu'après avoir médité sur la création et sur lui-même il sentit le besoin d'imiter : tel l'enfant en bas-âge singe naïvement son père dans l'accomplissement de ses actes les plus réfléchis. Ainsi, l'imitation : voilà le fond de l'art, sa base primordiale, absolue, nécessaire. L'invisible élément, l'idéal, ne se dégagera, comme la fleur du tronc et des rameaux de l'arbre, que plus tard et après une incubation latente plus ou moins prolongée, selon le mouvement intérieur opéré dans l'âme humaine par l'imagination, par l'intensité des siècles, de la réflexion et du génie. Moins symboliques, moins puissants que les anciens, parce que notre œuvre est divisée, nous avons conquis sur eux un idéal plus perfectionné : — sachons nous en servir en le faisant concourir à des œuvres complètes.

C'est ici qu'il convient d'établir la distinction qui existe dans les arts, comme dans toute production de l'esprit humain, entre le génie et le talent. Qui dit génie dit inspiration d'un ordre supérieur. Ce mot emporte une idée d'activité, d'originalité, de création spontanée, primesautière, non d'habileté acquise par l'étude, perfectionnée par le travail et la main-d'œuvre, caractère spécial du talent. On peut acquérir du talent, le génie vous est naturellement, fatalement donné : « Le talent, dit un esthétiste moderne (1) dans un excellent livre dont nous recommandons particulièrement la lecture aux artistes penseurs, le talent se fortifie et s'accroît par l'exercice ; il peut jusqu'à un certain point se passer de la prédestination originelle. L'éducation à elle seule est souvent capable de le produire : elle peut au moins en développer

(1) Victor de Laprade. *Questions d'art et de morale.*

les germes jusqu'à de merveilleuses proportions. Un bon enseignement, une ferme volonté, donnent parfois à l'œuvre du talent l'apparence des œuvres du génie. Autant le génie est impuissant, autant la bonne direction est souveraine pour former le talent. Les talents les plus évidemment acquis reposent toujours sur une force native qui précède tout exercice, et que l'exercice ne réussit pas toujours à donner ; c'est une certaine promptitude, une facilité d'exécution tout-à-fait indépendante de la vigueur de l'esprit et qui s'applique aux plus grandes comme aux plus vulgaires conceptions. Vous rencontrez souvent la facilité, le talent, même sans l'ombre de génie ; et, ce qui semble étrange, le génie n'est pas toujours accompagné de la facilité et du talent. C'est un devoir pour l'homme de génie de cultiver son talent et de développer sa facilité. C'est un malheur dans les arts que la facilité et le talent puissent être acquis par l'homme sans génie, tandis que telle œuvre éclatante de génie porte souvent des traces d'une laborieuse inhabileté. Combien d'œuvres dont l'habileté nous éblouit et qui n'attestent pas même le talent ! Le génie ne ment jamais; tout ce qu'il enfante est une des faces de l'éternelle vérité, un des aspects profonds de la nature, car il produit indépendamment desvolontés de l'homme. Étranger à l'homme en quelque sorte, il vient d'ailleurs et de plus haut. L'habileté réduite à elle-même, le talent tout seul est presque toujours menteur, car il dépend toujours du goût personnel, du caprice et des passions de l'artiste ; il peint toute chose non pas dans ce qu'elle a d'immuablement vrai, mais d'actuellement saisissant. Les arts et les lettres sont perdus, ou bien près de l'être, quand les gens habiles s'y multiplient sans qu'il survienne un homme de génie. Tout ce qui n'est qu'incomplètement vrai dans les arts est un mensonge et conduit à de pires faussetés. Or, le silence vaut mieux que le mensonge. L'œuvre du génie est par excellence de nous ramener sans cesse à la nature, à la vérité, et par la vérité à l'idéal. »

De cette judicieuse analyse, il résulte que le travail et

l'étude sont nécessaires, même au génie, pour produire des œuvres parfaites et durables ; à plus forte raison le talent ne saurait se passer de ces utiles auxiliaires. Une erreur originale peut projeter une vive lumière, mais encore faut-il pour la fixer le procédé, le talent, qui seul n'éclairera jamais rien et ne sera qu'un reflet. Encore moins une imitation servile passera-t-elle pour une œuvre d'art, si le talent ne s'y laisse découvrir. Le labeur de l'artiste doit donc servir d'appui, de support, à son imagination, d'aliment à l'éclatant rayon qui veut percer et se faire jour. S'il n'y a dans son œuvre ni imagination ni travail, ce sera tout simplement une vulgarité, un je ne sais quoi indigne de vivre, inhabile à captiver l'attention. Inspiration — science — talent — trois conditions indispensables — trois éléments communs à la manifestation du génie et à celle du talent — à un degré supérieur pour le premier — éminent pour le second. Il ne suffit pas toujours non plus d'être ému pour créer, il faut l'être d'une certaine façon. Ce que nous appelons dans les arts le coup de fouet, le diable au corps, est une activité intérieure de l'âme d'une nature tout autre que l'ébranlement nerveux des intelligences ordinaires. On voit des gens plus fortement frappés que les artistes et les poètes par les images et les harmonies extérieures, et cependant ces gens sont incapables de produire, de créer. L'éducation, l'instruction, l'étude ou la faculté manquant chez eux, il s'ensuit que l'instrument reste inerte, qu'il fait défaut à celui qui éprouve et ressent même profondément les impressions. A toute opération féconde de l'homme, l'imitation, la préparation du génie ou du talent doivent présider. L'homme est un être simple, c'est-à-dire un luth sensible mais inharmonique avant d'être artiste ; quand l'instrument est organisé, l'homme du simple passe au composé. Être artiste, c'est être à la fois maître de l'instrument, de l'accord et de la mélodie — de la pensée et de la forme ; c'est être doué de la double faculté de percevoir et d'exprimer, de sentir et de créer ; c'est être un homme double — presque un demi-dieu. En pétris-

sant la glaise sous ses doigts, le statuaire voit intérieurement son modèle, il lui donne un corps, il lui insuffle une âme — un corps s'il n'a que du talent — une âme s'il a du génie : « Glorieux et admirable privilége, qui » fait participer la faiblesse de l'homme au plus magni- » fique attribut de la haute puissance du divin Créa- » teur ! » L'homme n'a qu'une vie bornée, une courte et rapide existence pour aspirer et réaliser son idéal. Dieu, l'artiste suprême, a devant lui l'éternité du temps, de la pensée et de la matière. Mais l'âme de l'homme est aussi infinie que Dieu lui-même, et quand elle a été touchée du rayon immortel, ce qu'elle pense ou accomplit se revêt fatalement d'immortalité.

L'histoire générale de l'art est, à ce point de vue, encore à faire, et pourtant les principes de l'esthétique ancienne sont assez solides pour lui servir de base ; mais ce qui manque peut-être à cette œuvre future, c'est la vie et le souffle, en même temps qu'un style nouveau et particulier. S'il faut à l'art lui-même un style pour vivre, l'histoire de l'art non plus ne saurait s'en passer, car l'histoire ne peut pas plus que l'art se passer d'inspiration. Ce n'est pas un Winckelmann que demande l'histoire nouvelle de l'art, c'est un Raphaël. Ce n'est pas un mathématicien, mais un penseur qui nous apprendra comment vivent ou meurent les artistes? Ils vivent par le style ; ils meurent faute de respirer ce grand air salubre et fortifiant. Mais qu'est-ce donc que le style? nous demandent une foule de teneurs de palette ou d'ébauchoir qui produisent sans avoir jamais rien appris, qui procèdent par une simple synthèse, par une tendance purement naturelle sans connaître le premier mot, le premier secret de l'analyse, sans se rendre compte ni comment leur est venue, ni comment doit s'employer leur faculté de peindre ou de sculpter. Ces messieurs font de l'art pourtant, mais comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir ; aussi leurs œuvres vivront moins qu'eux. Ils sont pressés de goûter aux jouissances du lucre pour se ménager celles de la gloire. Ils font rapidement un

métier qu'encourage la mode ; ils ne pratiquent pas un art. Or le temps et la patience sont les principaux auxiliaires du style, qualité qui s'acquiert, secret qui peut s'apprendre, ensemble étudié de certaines conditions universelles de dessin et de procédé entièrement distinct de la *manière,* du *faire* personnels à chaque individu. Le style, c'est la connaissance des règles absolues du beau classique, du beau magistral et conventionnel, car le beau conventionnel est inséparable du beau naturel ou idéal dans la perpétration d'une œuvre d'art ; c'est l'observation scientifique et méthodique de certaines lois générales qui régissent et gouvernent le génie. Le *poncif*, que beaucoup prennent pour le style, n'en est que la caricature. On peut avoir du style sans avoir précisément du génie, mais il est impossible d'avoir véritablement du génie sans style, ou du moins, le génie ne peut vivre et durer sans revêtir ce caractère consécrateur. Le génie étant toujours conséquent avec lui-même, le style n'est que le coefficient essentiel des principes, des doctrines qui ont dirigé la pensée et la main de l'artiste depuis le commencement jusqu'à la fin de sa carrière ; mais principes et doctrines procédant des règles éternelles et primordiales du beau. Le style, en un mot, c'est la logique de l'idée, la persévérance du but, l'ampleur de la méthode, en même temps que le signe original de l'inspiration faite œuvre.

Résumons-nous : le tort de beaucoup d'artistes de nos jours, qui pourraient être grands et dont chaque année voit baisser la taille, c'est de ne pas comprendre la portée de leur mission — c'est de faire de l'art sans en étudier la philosophie. Le joli, le spirituel, le gracieux, peuvent suffire sans doute lorsqu'il s'agit d'appliquer aux choses usuelles la faculté créatrice de l'homme. Mais le beau idéal, le beau plastique animé d'une pensée morale — voilà le vrai but de l'art. « Malheur au méchant peintre, » a dit Mahomet : au jour du jugement dernier, chaque » personnage qu'il aura représenté viendra lui demander » son âme ; alors, si cet homme a été impuissant à don-

» ner la vie à son œuvre, il brûlera éternellement! » Ainsi, loin de proscrire les peintres, comme on l'a cru longtemps, Mahomet ne proscrivait que les artistes médiocres. Laissons donc à l'industrie le soin de faire pénétrer dans les masses le goût superficiel de la beauté par l'agréable et le coquet. Si nous sommes jaloux d'atteindre plus haut, de pénétrer jusqu'aux sphères où se fécondent et s'élaborent les œuvres vivantes, les œuvres de grand style, recueillons-nous : consacrons-nous à l'étude de la création ; étudions la pensée de son auteur ; procédons enfin d'après sa manière, ne revêtons de formes que l'idéal le plus pur : vivons de ce tourment sublime, de cette céleste inquiétude, fruit amer et doux, fait pour nourrir l'homme et le grandir en l'épurant. L'artiste doit imiter Dieu qui cache toujours une pensée dans ses œuvres et ne laisse échapper le beau de ses mains qu'en l'accompagnant d'un bienfait.

II.

NÉCESSITÉ D'UN ENSEIGNEMENT PUBLIC.

C'est pour arriver à la vulgarisation de cette doctrine; c'est pour en répandre le goût et aider à en faire pénétrer les tendances dans la pratique des beaux-arts, qu'à une époque où nul ne songeait encore sérieusement à la réforme de l'enseignement public, nous avions exprimé la pensée qu'un cours d'esthétique, institué au Collége de France à l'instar de ceux que fondèrent en Allemagne et qu'illustrèrent à si juste titre les Baumgarten, les Kant, les Lessing et les Schlegel, serait un véritable bienfait pour le pays. Nous avons essayé d'indiquer alors de quelle utilité, de quel secours moral serait pour la jeunesse française une chaire spécialement consacrée à l'enseignement des beaux-arts; nous disions qu'une faible somme distraite du budget dans le but d'accélérer l'initiation du peuple à l'esthétique, c'est-à-dire au sentiment pur et raisonné du sublime et du beau, rapporterait au centuple à l'État, au point de vue du rassérénement des âmes et de la quiétude des esprits lassés des tempêtes stériles de la politique; nous disions, en un mot, que cette chaire, occupée par un homme jeune, érudit, éloquent, ne pourrait manquer d'exercer une heureuse influence sur notre société, en propageant des tendances essentiellement intellectuelles et conservatrices au sein d'une génération susceptible d'entraînement pour le bien,

d'enthousiasme pour l'idéal. Ce qui s'est exécuté depuis, grâce à la pensée réparatrice du gouvernement à l'égard de l'instruction classique, nous a donné complètement raison ; la réforme a eu lieu dans les études secondaires ; il ne s'agit plus maintenant que de la faire pénétrer dans les autres parties constitutives de l'éducation (1).

Nous aborderons donc de nouveau aujourd'hui le sujet que nous n'avions fait qu'indiquer. — Nous insisterons sur son opportunité ; nous expliquerons ce que doit être, dans notre opinion, un cours d'esthétique, de quels éléments supérieurs il importe de le composer, à quel ordre d'idées doivent appartenir les questions traitées, et parmi quels hommes il convient de choisir le professeur.

A notre avis, la première partie de ce cours serait consacrée à retracer l'histoire complète de l'art, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. La seconde partie présenterait une analyse intime et attrayante des divers éléments qu'embrasse l'art en lui-même, cette sublime expression de l'intelligence humaine : — l'architecture, la statuaire, la peinture, la céramique, en formeraient la base principale ; elle aurait pour but d'expliquer les rapports qui existent entre la pensée ou les besoins dominants d'une éqoque, et les différentes branches de l'art qui sont pour ainsi dire la traduction élégante et noble de cette pensée, de ces besoins. Ainsi, l'architecture, par exemple, fut évidemment le premier des arts; les hommes durent songer à bâtir des maisons avant de les orner, et dans l'architecture que de degrés parcourus depuis la cabane de chaume jusqu'au palais! Peu à peu l'art s'agrandit, l'idée du beau, de l'harmonie, surgit, pénètre, et, simple à sa naissance, il est porté chez les nations avancées au plus haut degré de perfection. Ces idées préliminaires, exposées dans un récit vif

(1) La chaire d'archéologie occupée avec tant de distinction par M. Beulé a, en partie, réalisé nos espérances. Quand la science plastique, vue des hauteurs de la philosophie, aura son représentant dans la chaire comme l'archéologie, l'institution sera complète.

et coloré, seraient certainement de nature à exciter la curiosité, à préparer le terrain, à captiver dès le principe l'attention d'un jeune auditoire. Le professeur aborderait ensuite la philosophie de l'art ; mais la préface, le prologue du cours, serait un rapide exposé, vivant tableau que tout homme bien doué a sans doute plus d'une fois entrevu dans les profondeurs de son imagination. Ainsi, remontant jusqu'aux premiers rudiments de cette admirable science de la forme, comme l'a fait Cuvier pour la reconstruction des êtres anté-diluviens, il découvrirait tout d'abord le berceau de l'art à demi-caché dans les roseaux du Nil et sous les sables de Memphis. Puis, ressuscitant l'architecture des Pharaons qui s'élançait en colonnes à une hauteur telle que, selon l'expression pittoresque de Champollion-le-Jeune, « l'admiration ne » pouvait s'élever jusqu'en haut, » et déroulant aux yeux de ses auditeurs le panorama de Thèbes, de la ville aux cent portes, que précédaient des milliers d'avenues de sphynx terminées par les colossales statues de Rhamsès, il ferait arriver au milieu de ces splendeurs sculpturales, symbole grandiose de la civilisation des prêtres et des rois d'Égypte, un enfant de la Grèce, esprit ardent et aventureux, poussé par les récits qu'en son enfance lui faisaient ses maîtres, jusqu'au milieu des magnificences de ce pays mystérieux qu'il a voulu parcourir. Il nous montrerait errant dans la vallée de Medinet-Abou, ou rêvant au pied des colosses d'Ibsamboul, cette sentinelle perdue de l'art, l'aïeul de Phidias, de Praxitèle ou de Lysippe, s'inspirant à leur propre foyer de la grandeur et de la majesté des formes plastiques, y puisant ce sentiment instinctivement pur et délicat qui, rapporté à Athènes et plus tard réchauffé par le génie gouvernemental et sympathique de Périclès, doit donner naissance à ce siècle de chefs-d'œuvre dont le Parthénon devient le sublime et immortel couronnement.

Or, avec ce sentiment tout nouveau de la beauté monumentale et plastique, le voyageur a rapporté d'Égypte un souffle civilisateur dont toutes choses vont bientôt s'im-

prégner chez les Grecs. A Sicyone, à Argos, à Athènes, à Corinthe, à Egine, à Mégare, l'art devient l'air ambiant, le milieu nécessaire dans lequel va s'agiter tout un peuple de génies, de héros et de sages. Là, Périclès, Cimon, Miltiade, Socrate, Aspasie, Anacréon, Sapho grandissent et atteignent leur splendide renommée. Entourés de chefs-d'œuvre variés, innombrables, marqués au coin de la perfection, de la force et de la grâce, leur âme s'élève, leur esprit s'étend et reçoit comme l'empreinte sublime des grandeurs dont il est ébloui : ainsi s'épanouit la fleur de la civilisation, éclose d'un simple germe ardemment et soigneusement cultivé.

Sous l'empire de l'habile théocratie des égyptiens comme sous celui du panthéisme grec, l'art ne pouvait manquer de prospérer ; seulement, le premier, plus limité, se reproduisit constamment avec les mêmes caractères et ne s'écarta jamais des profils royaux, des types consacrés : c'était le dogme absolu appliqué à l'art. Le second, plus libre en son essor, prit la nature pour modèle dans tous les rangs, dans tous les ordres, dans toutes les classes, et l'idéalisa. L'architecture grecque ne fut sans doute que la copie, l'imitation, le *fac-simile* de l'architecture égyptienne; elle lui emprunta en les épurant, ses colonnes, ses chapitaux et ses acanthes ; elle fut plagiaire sur ce point. Mais, dans la statuaire, la Grèce fut réellement originale. Ses sculpteurs firent poser devant eux le peuple, si riche par la beauté du sang et la suavité des formes. Protégée par une religion moins absolue, par des doctrines moins exclusives, ou, pour nous servir d'une expression toute moderne, plus éclectiques, la statuaire grecque moins gênée dans ses allures s'inspira des poses gracieuses et des habitudes corporelles de ces enfants voluptueux et charmants, que la splendeur du ciel et les raffinements d'une société civilisée semblaient avoir créés exprès pour lui servir de modèles. Ce fut ainsi qu'elle atteignit ce degré de haute perfection qui lui valut la gloire d'être prise chez tous les peuples de la terre pour le *criterium* supérieur, éternel.

L'Égypte et la Grèce résument donc les deux principales expressions de l'art dans l'antiquité.

L'art fut également florissant chez les Carthaginois, chez ce peuple aventureux qui a laissé en Afrique d'impérissables souvenirs de sa grandeur, et d'une gloire qui rayonne encore tous les jours aux yeux de notre armée. La statue d'Apollon érigée dans son temple à Carthage; les dépouilles des édifices publics et des maisons particulières que les soldats de Scipion emportèrent triomphalement à Rome; le bouclier d'Asdrubal, chef-d'œuvre de dessin et de ciselure, qu'ils appendirent au capitole; tous ces monuments prouvent que le goût des arts est un des attributs les plus éclatants de l'homme vivant en société, et que leur initiation, leur étude et leur pratique, sont nécessairement liées à l'existence d'un grand peuple. La peinture n'atteignit guère un certain degré de perfection en Grèce que sous le règne d'Alexandre. Polygnotus, Bularchus, Mycon, furent les premiers peintres connus. Mais, bien que Candaule, roi de Lydie, ait acheté au poids de l'or un tableau du second de ces artistes, représentant la *Défaite des Magnètes,* on sait que leur art se bornait alors à de simples traits formés d'une couleur égale, aux teintes légèrement nuancées; c'était une sorte de grisaille. Cléanthe et Cléophante, de Corinthe, se distinguèrent dans ce genre de peinture monochrôme, environ neuf cents ans avant Jésus-Christ. — Niséas, Apollodore, et Xeuxis, leur élève, furent ensuite les premiers qui, à l'aide de couleurs variées, distribuèrent des lumières et des ombres dans leurs tableaux. Puis vinrent Ephorus, Pamphile, Protogènes et Apelles, l'immortel auteur d'*Alexandre tenant Vénus endormie,* de *Vénus Anadyomène*, de *Diane et ses nymphes*, du *Roi Antigone*, et de la *Calomnie*, chefs-d'œuvre qui n'existent plus que dans l'histoire, et que sur sa foi seule il nous est permis aujourd'hui d'admirer.

Cependant, après avoir passé plusieurs siècles à perfectionner le style et le goût dans la reproduction de la forme, le peuple grec, bouleversé dans son gouvernement,

dans sa grandeur et dans son repos par des révolutions successives, oublie au milieu des camps et des dissensions intestines le culte de l'art qui avait jeté un si vif éclat sur ses belles années ; on le voit alors insensiblement décliner, jusqu'au moment où il passe en Italie après la conquête de Métellus.

A dater de cette époque, la filiation perdue pour la Grèce se poursuit à Rome. Elle éclate sous les empereurs en mille ouvrages revêtus comme leurs aînés d'un caractère d'élégance et de supériorité qui atteste une illustre origine. Nous sommes au siècle d'Auguste. D'habiles artistes apparaissent et jettent sur cette nouvelle civilisation un reflet saisissant de grandeur et d'éclat. A Rome comme à Athènes, on voit les écrivains, les penseurs, les poètes naître en même temps que les ouvriers plastiques, et former comme une chaîne harmonieuse, un trait lumineux, qui unit la matière à l'intelligence, la nature à l'art. Les noms de Cléomène, d'Apollonius et de Callimaque sont inscrits sur des tables de marbre à côté de ceux d'Horace, de Virgile, de Catulle et d'Ovide.

Sous ce règne, la peinture est cultivée à l'égal de la statuaire ; elle décore les maisons des riches affranchis ; elle embellit les palais des Césars. L'Italie entière se couvre de monuments magnifiques, les musées et les demeures patriciennes de tableaux ou de peintures murales qui, retrouvées après des siècles sous la cendre du Vésuve, accusent un raffinement, une pureté, une coquetterie de touche, qu'atteindraient difficilement les artistes de nos jours.

Mais l'art a ses révolutions comme les empires ; il passe successivement de l'enfance à la barbarie, de la splendeur à l'oubli ; ou plutôt, ce sont toujours les bouleversements politiques qui, ainsi qu'on l'a vu pour la Grèce, perdent l'art d'une nation, anéantissent ses merveilles, et le font retourner à son point de départ en replongeant ses traditions dans l'obscurité. Quelquefois il est sujet à des intermittences plus ou moins longues ; il traverse en silence des siècles de sommeil et d'engourdis-

sement; il subit, après ses phases les plus brillantes, de sombres éclipses pendant lesquelles la filiation ne se perpétue que par l'œuvre de quelques enfants privilégiés, sorte de trait d'union entre le passé et l'avenir : c'est ainsi que les Étrusques nous offrent l'art corrompu du beau temps des Grecs, et que les Celtes succèdent aux Romains à l'époque du bas-empire.

Avant l'invasion des barbares, c'est-à-dire des peuples septentrionaux dans Rome, plus d'un dissolvant avait atteint l'art dans sa fleur. Le malaise moral qui tue le génie, avait devancé les cohortes d'Alaric. La décadence était déjà sensible sous Sévère. Quand le Sénat voulut ériger à Constantin un arc-de-triomphe, il ne se trouva pas dans la capitale un architecte capable d'entreprendre l'ouvrage, pas un artiste pour en dessiner les ornements, pour en sculpter les statues ; il fallut dépouiller l'arc de Trajan ! Le buste de Caracalla avait été véritablement, comme l'a si bien dit Alexandre Lenoir, « le dernier soupir de la sculpture romaine. »

Les Gaulois ou Celtes, guerriers avant tout, eurent peu de loisir à consacrer aux beaux-arts ; aussi n'ont-ils laissé en ce genre que des ouvrages sans intérêt au point de vue de la perfection et du sentiment esthétiques. Ils ne comprirent ni la beauté, ni la grâce, ni l'harmonie de la forme humaine. Quant à leurs monuments, les plus remarquables se bornent à quelques autels en pierre ornés de bas-reliefs, érigés en l'honneur de la déesse Néhalennia qui n'était autre que Diane ou la lune ; en un mot, l'art celtique fut aussi pâle que l'astre qui l'inspirait.

Le celtique fut donc une de ces époques de léthargie dont nous parlions tout à l'heure; il comprend la période qui s'est écoulée depuis la conquête des Gaules par les Romains et les premiers temps de la monarchie française jusqu'à Charlemagne. A dater de ce monarque, c'est-à-dire vers l'an 820 de notre ère, nous voguons à pleines voiles vers le moyen-âge. Rumalde bâtit la cathédrale de Reims, Azon celle de Séez, Robert de Luzarche celle d'Amiens,

et les anges du paradis (1) celle de Laon, véritable dentelle de pierre qui se perd dans les nues. Pour la peinture, c'est le règne de Cimabuë et du Giotto en Italie, d'Albert Durer en Allemagne, tandis qu'en France nous osons à peine former quelques traits enduits de cire et d'œuf sur les murailles de nos basiliques. Au moyen-âge l'art change complètement de but et de destination ; désorienté au point de vue plastique, les formes qu'il représente tendent à s'allonger, à s'amaigrir. Sous le souffle catholique, des milliers de monuments s'élèvent ; le fronton disparaît pour faire place à l'ogive ; non-seulement des colonnes se dressent dans l'intérieur des temples, mais à l'extérieur, de hardis clochers, des flèches élégantes, s'élancent vers le ciel comme les bras des fidèles dans la prière. L'architecture gothique se ressouvient sans doute encore des Grecs et des Romains ; les emprunts qu'elle leur fait sont nombreux, mais la foi s'approprie certaines images, certains ornements étrangers aux arts précédents. Ainsi l'on voit des chimères, des têtes de singes, des bustes de démons lascifs et cornus remplacer au sommet des colonnes la feuille d'acanthe ou de lotus. Cette symbolique a un sens aujourd'hui révélé : ces représentations grotesques figuraient l'hérésie, grimaçant aux vérités orthodoxes jusque dans la maison du Seigneur. L'architecture du moyen-âge est particulièrement empreinte d'une audace de pensée et d'exécution qui étonne, d'une originalité qui excite à la fois le respect et le sourire. Les portiques sont fouillés avec infiniment de délicatesse et de curiosité ; les sujets qu'ils représentent sont, ou sacrés comme le veut la croyance religieuse, ou marqués d'un laissé-aller profane, dans le but de flageller, en les caricaturant, les passions et les vices du temps. L'ensemble et les détails des monuments sont pleins d'harmonie, de finesse et de grâce, mais la statuaire y affecte, nous l'avons dit des propor-

(1) D'après la légende — mais le véritable architecte fut Pierre, de Laon. Nous racontons plus loin son histoire.

tions chétives et grêles : ces figures prennent un air naïf et douloureux qui est le contre-pied absolu de la beauté vigoureuse des panthéistes. L'art grec, qui paganise tout ce qu'il touche, est un art qui se porte bien, qui sent sa nature verte et jeune; l'art catholique du moyen-âge, au contraire, est inspiré par un martyre et une idée plutôt que par un instinct : c'est un art qui sue des larmes; on comprend que l'humanité a dû souffrir dans la personne de son Rédempteur pour en arriver là.

Au sortir du moyen-âge, les guerres religieuses continuelles, la superstition, l'ignorance, replongent encore une fois les peuples du Nord dans la barbarie, et un assez long intervalle s'écoule de nouveau sans culture pour les arts. Cet intervalle comprend les treizième et quatorzième siècles, époques où de timides artistes se montrent les copistes intelligents et serviles de la nature. Mais retrempés par les croisades, ils reparaissent avec le goût moresque vers le milieu du quinzième siècle, pour renaître avec éclat sous François Ier.

Cette phase comprend tout le seizième siècle.

François Ier, prince attique et chevaleresque, amoureux de la forme et de la couleur, tête ardente et légère, attiré par ce qui brille comme l'alouette par le miroir, curieux de luxe et d'élégance, épris de sensualisme (le mot comfort n'était pas inventé); François Ier s'émeut aux noms des artistes qui remplissent l'Italie de leurs chefs-d'œuvre et de leur gloire. Les lauriers de Médicis et de Léon X l'empêchent de dormir au moins autant que ceux de Charles-Quint. Il n'envie pas à la pourpre romaine son pouvoir spirituel, *sa charge d'âmes*, mais il envie au Vatican ses peintres, ses statuaires et ses ciseleurs, c'est-à-dire la fine fleur de sa puissance temporelle. Philibert Delorme, Germain Pilon, Lescot, Cousin, Bullant, ne lui suffisent plus; il accable Raphaël de commandes richement payées; il échange avec le Pape une correspondance brûlante, à la suite de laquelle Léonard de Vinci et le Primatice arrivent à Fontainebleau; il dépêche un ambassadeur à Benvenuto Cellini, qui finit par y arriver

après eux. De François Ier et Léon X date, pour la France comme pour l'Italie, une ère véritablement magnifique. Au mouvement rapide et élevé des arts correspond un mouvement semblable dans les sciences, dans l'industrie et dans les lettres ; le choc semble électrique. Les idées, comme des armées en bataille, s'avancent de tous les côtés à la fois ; les sources du progrès et du beau s'échappent par toutes les fissures de l'esprit humain ! Le seizième siècle peut à lui seul servir de texte pendant plusieurs années à un cours d'esthétique ; il y a là une mine inépuisable de rapprochements ingénieux, de parallèles, de contrastes, d'harmonies, d'enchantements et d'attraits sans nombre à exploiter au profit de tous, peuple, gens du monde, ouvriers, artistes.

Revenue à sa pureté première sous le ciseau de Jean Goujon et de Germain Pilon, la statuaire avait absorbé la peinture qui disparut pour ainsi dire étouffée sous les lauriers de sa rivale, en dépit des efforts que fit Jean Cousin, le fondateur de l'école française, pour lui rendre quelque éclat. Ce fut un peintre de la cour de Louis XIII, homme doué d'une imagination féconde et d'une merveilleuse facilité de composition, qui fixa, vers 1630 seulement, la prépondérance de notre école : j'ai nommé Simon Vouët.

Nous voudrions pouvoir jeter ici un voile sur les faiblesses de l'homme et ne parler que de son talent, mais l'histoire l'a déjà dit : pourquoi faut-il que l'envie, qui trouble trop souvent le cœur de l'artiste, obscurcisse à jamais la gloire de Simon Vouët ? Pourquoi faut-il que sa mémoire ait encouru l'éternel reproche d'avoir abreuvé d'amertume et d'injustice Nicolas Poussin, que la nature semblait avoir formé pour partager avec lui les honneurs de l'école française ? Oui, comme Caïn, Vouët a tué son frère, mais le ciel l'a vengé : Vouët est oublié — Poussin est immortel !

Nous sommes au dix-septième siècle ; un bienfaisant génie préside à sa naissance. Hommes d'État, écrivains, poètes, peintres, statuaires, graveurs, artisans en tous genres, tous ont été dignes du grand roi et de la grande

époque ; il faudrait des pages entières pour citer seulement les noms de tous les hommes célèbres qu'elle a enfantés.

Le dix-huitième siècle offre aussi son caractère particulier. Quoique dégénéré par un faux goût, l'art intéresse encore : Coustou, Bouchardon, Watteau, Boucher, Vanloo, Lemoine, Pigalle, sont les rayons affaiblis, mais doux et charmants, des soleils qui les ont précédés.

Vien paraît pour inaugurer le dix-neuvième siècle : soudain le bon goût et le style semblent ressusciter. Une foule de maîtres habiles sortis de son école, au nombre desquels il faut citer au premier rang Vincent et David, répandent sur leurs ouvrages les lumières de l'antiquité ; de nombreux élèves les suivent dans cette voie toute romaine. Une carrière brillante s'ouvrit alors pour les Girodet, les Prud'hon, les Guérin, les Géricault, les Gérard ; la mythologie païenne inspira à ses adeptes de poétiques réminiscences : Zéphyr souffla son doux baiser sur le front diaphane de Flore : Daphné se prit à gémir de nouveau sous son écorce de lauriers ; on vit Enée, vêtu d'un simple casque, raconter à Didon ses aventures, et celle-ci l'écouter sans rougir : la candeur de l'âge d'or animait la palette et le ciseau. Plus tard, la Révolution avait grondé, et l'Empire eut à raconter aux artistes toute une histoire politique et militaire qu'ils ont pu redire et qu'ils rediront longtemps encore, sur tous les tons, avec mille nuances, depuis Sédinan et Aboukir jusqu'à Marengo et Trafalgar, car ce sont là des sujets aussi intéressants pour nos annales que l'ont été pour les anciens les batailles de Porus et de Léonidas. Plus près de nous enfin, nos guerres d'Afrique, de Crimée et d'Italie ont défrayé et défrayent chaque jour la brosse infatigable, vigoureuse et spirituelle des Vernet, des Muller, des Durand-Brager, des Yvon, des Lami. Mais ce qu'il faut admirer avant tout dans l'école française actuelle, c'est l'infinie variété des talents et des genres, c'est la supériorité de notre école de paysage et de portrait, digne de rivaliser avec les vieux Flamands.

La sculpture, l'architecture, la gravure, sont, de notre temps, au niveau de la peinture. Chaque ouvrage remarquable, et il en surgit beaucoup quoi qu'en dise la critique, pourrait donc faire le sujet d'une leçon d'esthétique intéressante et profitable à tous. Cette analyse des œuvres de l'art moderne venant après l'ancien formerait particulièrement la seconde partie du cours dont le but ne serait pas de faire progresser l'art, mais d'en réchauffer le goût, d'en perpétuer l'amour. Ne nous abusons pas; l'art depuis longtemps a dit son dernier mot; les causes qui ont déterminé son divin épanouissement n'existent plus. Il ne s'agit donc pas aujourd'hui de recourir aux leçons, aux préceptes de l'esthétique pour avancer ses destinées, mais de vulgariser son histoire, d'analyser ses beautés et de faire descendre jusque dans l'esprit des masses, jusque dans les ouvrages de l'industrie la plus usuelle, la salutaire influence d'une noble étude. L'art n'aura plus — du moins ce que nous voyons aujourd'hui ne nous porte guères à l'espérer — l'art n'aura plus sa suprématie d'autrefois; il ne tient pas dans la société du dix-neuvième siècle la place qu'il occupait au seizième; mais il n'en demeure pas moins un précieux élément moral dans l'existence sociale et civilisée d'une nation comme la France. N'est-ce pas un sujet d'observations intimes toujours curieuses à faire que cette poursuite, à travers les siècles, de la renaissance, des progrès et de la décadence d'une faculté sublime qui, après avoir été l'orgueil et la gloire d'un peuple, peut devenir la goutte d'huile odorante versée sur ses blessures?

Nous avions promis des noms; Eh! qu'importent les noms? Si parmi les hommes de talent, de dévouement et de croyance, dont notre époque est riche, il s'en trouve un qui soit capable et digne d'inaugurer la chaire nouvelle, que le gouvernement n'hésite pas, qu'il le choisisse; qu'il lui intime seulement pour toute condition l'ordre d'être fidèle à son programme; et si nous ne nous trompons pas, nous assisterons encore à ce spectacle magnifique d'un auditoire transporté, haletant, sous la parole

d'un professeur enthousiaste. Nous reverrons s'agiter sous le vent d'une grande et belle pensée ce flot mouvant de têtes radieuses, ces regards avides, ces lèvres frémissantes toujours prêtes aux vivats, ces mains pleines d'applaudissements. Avec de la mémoire, de l'esprit et du goût, il faut à ce nouvel Anselme l'intelligence de la synthèse et de l'analyse, l'organe qui ébranle, la raison qui critique, le sentiment qui passionne, une haute portée philosophique pour féconder ses idées, un esprit littéraire délicat pour en produire la forme, l'âme d'un apôtre unie à la volonté d'un tribun. Quel qu'il soit, en un mot, qu'il sorte des rangs connus ou de la foule obscure, soyons certains que l'élu se montrera à la hauteur de sa tâche, car jamais — il nous semble — mission n'aura été plus douce pour le cœur, plus satisfaisante pour l'esprit (1).

III.

Divisant le cours d'esthétique, tel que nous le comprenons pour les élèves des écoles et les gens du monde, en un certain nombre de leçons distinctes par leur titre, mais reliées entre elles par l'unité d'intention et la portée du but, plusieurs sujets de choix se présentent tout d'abord à nos méditations et à nos études. Parmi ces sujets, il en est qui ont avant tout pour objet de poser des principes généraux, de pétrir en quelque sorte la matière de l'enseignement spécial que nous proposons, d'élucider les questions vitales de l'art, et d'initier l'auteur ou l'artiste aux secrets de la science. Ils lui inspireront, nous aimons à l'espérer, le goût du beau s'il n'est qu'un amateur. Ils lui en inspiront peut-être l'enthousiasme et la passion si, sentant naître en lui le génie, il veut se faire de l'art un état, une carrière.

(1) La nomination de M. Taine comme professeur d'esthétique à l'École des Beaux-Arts est le premier pas fait sur la route que nous avions tracée dans l'*Artiste*, dès 1844 : elle ouvre à l'esprit de la jeunesse parisienne de beaux et vastes horizons. Il ne s'agit plus maintenant que de généraliser l'institution.

Tels doivent être en effet sur le public les résultats et l'influence des cours d'esthétique. Ils créeront dans le cercle des purs adeptes un foyer de chaleur inconnue, une atmosphère enivrante, toute d'ambre et de fleurs, dont il ne faut pas dissimuler toutefois les dangereux poisons; ils révèleront à tous un Eden nouveau, une harmonie, une vie et des ardeurs nouvelles.

DE LA SAGESSE DANS LES ARTS.

On est à peu près fixé sur la signification du mot sagesse appliqué à la politique, à la morale, à la littérature. On sait que plus d'un Mirabeau tend au Robespierre, que l'homme qui se dérange tourne fatalement au mauvais sujet, et que l'écrivain le plus fougueux doit finir par l'Académie. Dans les arts, le criterium n'est pas aussi nettement formulé. A côté des sages, selon l'Académie, nous avons Delacroix, Decamps, Doré, Diaz, qui passent aux yeux de certains pour des fous, ce qui ne les empêche pas d'avoir souvent raison. En peignant les *Casseurs de pierres*, M. Courbet cassait les vitres, comme quiconque exagère un principe. Il se posait, nous ne dirons pas en chef d'école, mais en chef de bande. Il poussait à bout les partisans de la sagesse et révélait à ses adeptes le dernier mot du système qui préconise en peinture ce que l'on est convenu d'appeler le réalisme. Mais dans les arts, le paradoxe qui n'est souvent que l'expression plus vive d'une certaine manière de sentir peut être admis comme vérité par les gens de goût. On peut, en se tenant debout au milieu du genre, en apercevoir le beau côté, comme aussi en apprécier à sa juste valeur l'excentrique et l'extrême. A part toute question de palette et de métier, du moment où l'harmonie, c'est-à-dire le caractère d'une beauté relative quelconque, a été atteint, vous comprenez, vous approuvez, vous admirez, selon que ce signe mystérieux touche plus ou moins en vous la fibre sympathique, se montre à l'heure propice, fait naître une émotion,

éveille une idée ou rappelle un souvenir. Ce n'est assurément pas en peinture qu'on peut dire avec Pascal : « Trop » de bruit nous assourdit, trop de lumière nous éblouit, » trop de distance et trop de proximité empêchent la vue, » trop de plaisir incommode, trop de consonnances dé» plaisent. » Là, des genres et des couleurs il ne faut disputer. Les règles du beau une fois établies, et elles l'ont été par l'art grec, par la belle période antique, et notamment par le XVI[e] siècle qui fut le renouveau de la peinture, si vous possédez le sens intime, la compréhension intérieure de ce vrai absolu de l'imagination qu'on nomme l'idéal, vous rattacherez à cette donnée primordiale et divine vos impressions et vos jugements, de manière à pouvoir dire sans vous tromper : ceci rentre dans le domaine de l'art ou en sort ; ceci est faux, ceci est vrai; ceci est laid, ceci est beau. Ici la lumière de la conscience morale, cette lumière qu'on appelle le sens commun, la raison pratique, n'est qu'un sourd fallot, une lanterne fumeuse inhabile à vous éclairer. Pour définir et décider une question d'art, il faut saisir un autre flambeau, celui qui rayonne au cœur des intelligences dont l'éducation en pareille matière a été complète; il faut user de ce tact secret, puisé de longue date dans les études à la fois spéciales et diverses qui servent à former et à consacrer le goût des connaisseurs. Pour tout dire: en matière d'art — que l'on veuille créer ou seulement comprendre — il faut avant tout l'initiation. Est-ce le public de la rue, celui qui monte au musée le dimanche pour se distraire et tuer le temps, qui est l'arbitre des réputations, qui pose la couronne sur le front de nos peintres et de nos statuaires? Non, assurément; son éducation n'est même pas faite. A ce point de vue, le public est tout ce que l'on peut voir de moins éclairé, de plus *bourgeois* — disons le mot, puisque le mot a consacré l'idée ; — sa sanction ressemble au saut des moutons de Panurge ; on lui a dit d'applaudir et il applaudit; il est le *romain* du parterre de rois qui juge et qui prononce. La renommée des artistes procède d'un élément plus subtil ; elle découle d'une source plus pure ;

elle est proclamée par un aréopage qui a bien, si vous voulez, quelque chose de commun avec la foule, car il est sorti de ses rangs, mais qui n'est pas la foule. C'est un petit cercle invisible, modeste dans sa vie, mais fort par la conscience et l'orgueil de sa supériorité; c'est une réunion imperceptible d'hommes d'esprit et de haute appréciation intellectuelle, qui décide et formule l'arrêt. Cet arrêt, personne ne l'a entendu, et cependant chacun s'y range et lui obéit. Où siége cet aréopage? Où vivent-ils ces Lycurgues et ces Solons de la république des arts? Nul ne le sait, ou plutôt nul ne veut le dire; car le public a son amour-propre, il rougirait de recevoir le livre de la loi, la doctrine du prophète, des mains d'un habitant de la rue *Pétrelle* ou d'un habitué de *Flicoteaux*. Nous savons, en effet, plus d'un critique (1) qui data longtemps de ces antres ignorés, ses glorieux feuilletons. Plus d'un nom fut, durant des années, murmuré dans ces obscurs parages, avant de retentir brillant et sonore sous les voûtes du Louvre ou de l'Institut. Il y a des hommes d'un grand génie dans les sciences, l'histoire, la philosophie, la jurisprudence, qui n'ont jamais rien compris à une question d'art. Pour ceux-là, où serait là-dessus la sagesse si elle ne se faisait jour par les considérants d'un tribunal compétent? De même nous connaissons des hommes d'un grand sens, d'une judiciaire hors ligne, qui ont manipulé la vérité pratique dans mille circonstances difficiles, qui savent à fond le secret des affaires et des choses usuelles, mais qui, appliquant à l'art leurs instincts exclusivement rationalistes, commettent des bévues et des hérésies abominables lorsqu'ils aventurent à son sujet une simple opinion. — Tel admire MM. Blondel, Bertin, Thuilier, qui ne comprend ni Aligny, ni Cabat, ni Corot; celui-ci exalte Natoire et Monvoisin aux dépens d'Ingres et de Couture. C'est que, pour ces messieurs, la sagesse

(1) Gustave Planche — Pelletan — Thoré — Paul Mautz — Théophile Gautier — Arsène Houssaye.

dans les arts relève de cette règle exacte et sensée qu'on leur a démontrée dans la classe de logique, ou de cette ligne droite qui est, mathématiquement, « le plus court chemin d'un point à un autre ; » c'est qu'ils n'ont pas reçu, avec le premier baptême de l'enfance, l'eau lustrale de cette autre religion également divine, mais qui ne s'épanche pas sur tous les fronts, et que, en grandissant, l'éclair de l'art, au lieu de les illuminer, a tué la justesse de leur coup-d'œil, comme une lumière trop vive aveugle les vues faibles. Il n'est pas permis à tout le monde « d'aller à Corinthe ; » il n'est pas donné à tous les yeux de regarder le soleil en face ; mais chacun veut en venir là, par mode, par caprice ou par système. Que de gens arrivés au faîte de la grandeur, de la richesse et de la puissance, recherchent cette initiation de l'art comme une consécration suprême de leur nom, de leur fortune et de leurs jouissances ! — Trescaze est triste, soucieux, désœuvré. Il a les yeux cernés, le teint pâle ; les serpents de l'envie sifflent à ses oreilles ; il tourne à Alceste. Que lui manque-t-il ? les plus beaux chevaux piaffent dans ses écuries ; ses équipages viennent de Londres ; son cocher porte une perruque de filasse, et les plumes d'un coq de Cochinchine ombragent le tricorne de son chasseur. On admire le luxe de sa maison, on en parle, on l'imite. Son office est des mieux ordonnés. Il a des amis, des flatteurs, et un sérail comme Abdul-Medjid. Il peut manger des nids d'hirondelle à tous ses repas, dormir jusqu'à midi sur des feuilles de rose-thé, et pour comble de bonne fortune, il a trouvé dans les mansardes de son hôtel de vieux parchemins qui l'ont annobli. Encore un coup, que lui manque-t-il ? — Une galerie. — Les lauriers du duc de Northumberland et du comte de Salisbury l'empêchent de dormir.

Ainsi, depuis le grand seigneur jusqu'à l'affranchi de la bourse et du comptoir, tous voudraient orner leur boutonnière de la palme verte ; tous aspirent au signe du goût, au fleuron de la civilisation exquise ; tous posent un pied dans le domaine de l'art. Mais l'art est jaloux de l'encens qui brûle ailleurs que sur ses autels. L'art est

un dieu qui ne souffre pas le martyre. Il n'entend pas qu'on l'idolâtre par ton ; la *gentry* n'est pas de son fait. L'art est une substance raffinée et choisie qui ne prétend flatter que les goûts délicats et exercés. Or, de même qu'une couënne de lard rance délectera mieux qu'une aile de becfin le palais réaliste d'un garçon de ferme, de même les œuvres médiocres ébaudiront Trescaze plus que ne sauraient le faire les pages du génie. Évidemment, la fortune s'est ici trompée d'adresse : le hasard fit de Trescaze un amateur ; la nature en avait fait un épicier — sans quoi il eût eu des tableaux avant d'avoir une voiture.

Mais revenons à la sagesse. Est-il bien prouvé que ce ne soit pas être sage que d'écouter quelquefois la folie, et n'est-il pas constaté, au contraire, qu'on ne parvient le plus souvent à l'une qu'après avoir hanté l'autre? Qui oserait soutenir qu'un peu de *furia* soit de trop dans les arts? Nous n'en voulons pour exemple que la destinée des œuvres de Salvator Rosa. N'est-ce pas à son caractère étrange, original, si opposé à la convention, au parti pris, aux règles de la raison, en un mot, à la méthode, que le conseiller de Mazaniello, le *Studio della via Babinna*, comme l'appelle lady Morgan, doit le plus grand éclat de son nom et son immortalité? Tout artiste de valeur aura donc, comme Salvator Rosa, sa caverne des Abruzzes et ses soldats-compagnons combattant pour sa gloire, mais à la condition qu'on pourra dire de lui comme de Salvator : « Dès l'enfance, la nature, idole de sa maturité, cette » nature dont il était destiné à reproduire les plus nobles » traits, parlait à ses sens et se gravait par des associa- » tions infinies dans cet esprit avide de beauté. Son im- » mense livre se déployait devant lui, en tout temps, en » toutes saisons, et il dévouait sa jeune existence, à » l'observer, à l'étudier. Il avait le tempérament du génie. » Son organisation fine, subtile, nerveuse, le rendait » avide d'objets nouveaux ; dès l'âge le plus tendre, rapide » dans la perception des choses extérieures, il était prompt » à les reproduire. Tous les éléments d'un talent origi- » nal étaient en lui ; mais il fallait que les passions dé-

» terminassent leur tendance. Sa vive et sensible ima-
» gination lançait déjà des étincelles à travers le sombre
» crépuscule de l'enfance. Si ces étincelles paraissaient à
» l'observateur borné semblables à ces feux qui égarent
» le voyageur, elles n'en étaient pas moins les véritables
» lumières du ciel. »

Sans doute on ne vit pas, au XIXe siècle, de la même façon qu'au XVIIe ; mais l'imagination — dans tous les temps — a son existence propre, et en définitive c'est toujours elle qui assure au talent la suprématie des œuvres. De nos jours, ce sont ses élèves ou ses amis qui, pour l'artiste, remplacent les soldats. Quant à sa caverne des Abruzzes, ce sera tout simplement si vous voulez, le bureau de la Revue ou du journal où s'imprime, où se répète le plus souvent le nom du coryphée. Où es-tu, cénacle? Cénacle, où es-tu? Ainsi, il y a de cela tout à l'heure quarante ans, c'était dans les salons de l'*Artiste* que siégeait, de trois à six heures du soir, le jury suprême, l'aréopage par excellence pour les architectes, les statuaires et les peintres. C'était là que Ricourt et Saint-Chéron distribuaient aux Salvator Rosa du siècle la gloire et les poignées de mains! Depuis, bien des noms nouveaux se sont produits, bien des émules se sont avancés sur les traces de ces pionniers de l'art contemporain, et ils ont, en marchant, moissonné plus d'une couronne; mais, il faut le reconnaître, les palmes de ce temps-là ont conservé pour la génération qui les a décernées leur éclat, leur parfum natif; on peut voir en effet que les aînés vivent encore assez glorieusement parmi leurs rivaux, ce qui peut même faire espérer qu'ils vivront plus longtemps qu'eux. Assurément, ce n'est ni à la sagesse de la brosse, ni à la judicieuse répartition de la couleur, ni à la méthode dans la composition qu'ils devront cette bonne fortune. Quel sera donc le secret de leur longue renommée? C'est qu'avec un certain feu dans l'âme ils ont eu tous au corps *un peu de diablerie.*

Maintenant qu'aucun groupe ne les rassemble les artistes divisés éparpillent leurs talents et leurs forces dans

tous les vestibules de l'art sans entrer dans le temple ; ils s'amusent, comme on dit vulgairement, « aux bagatelles de la porte. » Dites-nous s'il existe quelque part une chaire où l'on entende prêcher les bienfaits de la fantaisie et les erreurs de la sagesse ; où les élèves, au sortir des leçons du maître, courent s'ensevelir comme Lesueur dans la cellule d'un cloître, ou bien saisissent la lyre, le pinceau, l'ébauchoir, animés comme Musset, Delacroix et Préault, de l'exclusif et pur esprit de l'art, touchés par l'idolâtrie de la forme, du rhythme ou de la couleur ?

Certes, l'art offre à l'heure qu'il est de fort belles parties; il nous ouvre des échappées charmantes; il se distingue dans les voies anciennes ou renouvelées par de curieuses tentatives; seulement, il manque d'ensemble, de but, de destination une et contemporaine, par cela même qu'il manque de fougue. Chacun suit sa route au hasard, pas à pas, comme il plaît à son goût, à ses indolences personnelles, à ses caprices archaïques. Mais les restitutions, les renaissances que l'art tente avec succès sur certains points ne sont pas de nature à fixer la pensée dominante de l'époque, à en exprimer le mot final. L'art actuel n'a pas ce caractère de spontanéité et d'audace qui passionne et entraîne le grand nombre. Le siècle serait-il déjà trop vieux? Les génies qui le conduisaient et l'éclairaient dans sa jeunesse auraient-ils déjà des cheveux blancs? Qu'importe? Ce ne sont ni les exemples, ni les encouragements qui manquent en ce moment aux artistes, et cela seul doit leur suffire. Toutes nos grandes villes, Paris — Bordeaux — Marseille — Lyon — Lille — font table rase pour donner carrière à leurs travaux ; de hautes actions, des faits héroïques leur ont dicté dans ces derniers temps de sublimes sujets, leur ont préparé des textes grandioses ; ils n'ont plus qu'à les traduire en pierre, en marbre, en bronze ou en toiles éclatantes.

Nous l'avons dit maintes fois et nous ne saurions nous lasser de le redire : pour présider à ce grand mouvement qui a hâte d'éclore, il faudrait une école spéciale, un

3.

enseignement élevé et permanent dans chaque centre intellectuel de la France, plusieurs foyers se rattachant par un même esprit et par une action incessante, au grand foyer parisien. Différent et distinct par le style et le genre, chacun d'eux présenterait, comme signe particulier de force, « l'originalité et la diversité dans l'unité ; » il en résulterait, selon nous, un immense résultat d'ensemble; la vraie lumière pourrait se faire alors dans le cahos des intelligences et des œuvres de l'art.

A des leçons populaires d'esthétique la foule et les artistes eux-mêmes ne pourraient que gagner. Pour la majeure partie du public, le sentiment, la connaissance raisonnée, l'appréciation juste des arts est tout un monde nouveau à conquérir, toute une éducation à faire ; il suffit, pour se le persuader, d'entendre le dimanche les conversations des curieux qui parcourent nos musées. C'est donc par une diffusion permanente des études et des lumières artistiques que se formerait le goût public. Or, c'est dans le goût contemporain, c'est dans la passion générale du temps que s'alimente, en définitive, l'inspiration et que s'engendrent les productions du génie.

En disant ceci, nous croyons démasquer l'avenue philosophique qui mène aux conceptions durables. Le grand art est comme le grand œuvre ; on n'arrive à le produire que par une suite non interrompue d'études et de travaux séculaires, par une pression constante sur l'esprit des masses ; on y arrive surtout en généralisant les entrevues du public d'élite avec les esprits du monde supérieur, en favorisant son penchant naturel vers l'idéal, son commerce avec les habitants de l'Olympe invisible.

Résumons-nous : la sagesse dans les arts nous semble bien voisine du manque d'imagination et du défaut d'initiative ; mais comme il est entendu, dans l'ordre des choses communes et ordinaires, qu'on se perd par l'imagination, parce que cette folle du logis nous éloigne de la vérité, il en résulterait que le réalisme serait la raison suprême de la peinture comme de la vie sociale. Certes, cette conclusion est trop éloignée de nos prémisses pour

que nous consentions à l'adopter sans conteste. Il peut y avoir — nous voulons bien l'admettre — un excellent parti à tirer dans les arts, de l'imitation, c'est-à-dire de la faculté purement imitante, de la logique des effets produits dans un ordre tellement simple qu'il touche à l'usuel, à la banalité, à la réflexion exacte du miroir ; mais, à notre avis, la route mystérieuse et pour ainsi dire surnaturelle tracée par le génie est la seule qui mène à la vraie beauté comme à la vraie gloire. La forme provocante, à demi voilée, la couleur capricieuse et inédite, la fantaisie qu'on ignore mais qui se laisse deviner, l'imprévu, le risqué du sujet dans la conception comme dans l'expression ; voilà ce qui fait la vie de l'art ; voilà ce qui attirera toujours à lui la jeunesse et ce qui lui sied dans les siècles, car l'art est lui-même la jeunesse éternellement vivante, éternellement belle.



IV.

DU LAID DANS LES ARTS.

L'art a pour but d'idéaliser la nature et de nous la rendre plus belle en la transfigurant, en l'épurant en quelque sorte dans le creuset du génie humain. Introduire dans la pratique et l'exécution des œuvres d'art la représentation des choses vulgaires ou dépourvues d'élégance et de beauté ; se passionner pour le commun ; consacrer son ciseau, son pinceau ou sa plume à l'exaltation du laid, c'est ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme. Nous nous sommes toujours élevé contre cette hérésie. Nous dirons donc une fois de plus la vérité à ceux qui, entrés dans la carrière des arts sans avoir encore de parti pris, d'idées bien arrêtées, flottent au gré de toutes les fantaisies du jour, ouvrant l'oreille à tous les conseils, prêts à suivre toutes les mauvaises routes ; car nous repoussons, en tant qu'enseignement public, les principes réalistes tels qu'ils ont été posés par quelques novateurs modernes. Or le réalisme — ce système malencontreux qui a la prétention d'être une école — semble prédominer depuis plusieurs années dans les inclinations générales, et l'on voit de vrais talents, qui eussent pu mieux s'employer en sens contraire, s'efforcer chaque jour de le mettre en honneur. Certes, quand il se livrait à son génie paradoxal, quand il caressait l'amour du laid, l'auteur

de *Notre-Dame-de-Paris* ne se doutait pas que, trente ans plus tard, ses fantaisies seraient prises à la lettre par ces esprits boiteux dont le défaut est de tout généraliser et de tout exagérer. Il ne soupçonnait pas *Quasimodo* de porter écrit sur sa face grimaçante ou dans l'arc-boutant de ses jambes contrefaites, le code futur de l'art. C'est là pourtant ce qui est arrivé. Au lieu de peindre et d'exalter le beau, l'art en est venu à colorier, mouler et ciseler de préférence le laid, à en rêver l'apothéose. Les idées ne sont que trop généralement faites aujourd'hui sur ce point. Ce que l'on recherche, ce à quoi l'on aspire dans un certain monde, c'est à réaliser l'idéal du repoussant ou du trivial à l'atelier, comme au théâtre le grossier et le brutal. Pour ce monde-là, les abattoirs, les cabinets chers à Vespasien et aux adeptes littéraires qui ont cherché à réhabiliter le mot de Cambronne, deviendront bientôt des salles d'étude ou des musées. Le livre de M. Michelet : *la Mer*, n'a pas peu contribué à maintenir dans cette voie ceux qui déjà y ont mis le pied ou qui y marchent à grands pas. Entr'autres aberrations de la folle du logis — laquelle chez le grand écrivain domine le sens commun et passe la permission — on peut lire dans ce singulier ouvrage la glorification de la *méduse*, c'est-à-dire du monstre marin le plus hideux, le plus sale et le plus repoussant des fils de la mer ; la méduse, ce paquet gélatineux qui se promène en été dans notre bain salé, et empeste de son cadavre bleuissant le sable de nos rivages : « Au milieu de ces coquillages, dit M. Michelet, » sans coquille, sans abri, gisait l'ombrelle vivante qu'on » nomme assez mal méduse. Pourquoi ce terrible nom » pour un être *si charmant?* Celle-ci était petite, de la » grandeur de la main, mais singulièrement jolie, de » nuances douces et légères. Elle était d'un blanc opale » où se perdait, comme dans un nuage, une couronne » de tendre lilas. Le vent l'avait retournée. Sa couronne » de cheveux lilas flottait par-dessus, et la délicate om» brelle, c'est-à-dire son propre corps, se trouvant en » dessous, touchait le rocher. Très-froissée en ce pauvre

» corps, elle était blessée, déchirée en ses fins cheveux
» qui sont ses organes pour respirer, absorber et aimer...
» Je glissai ma main dessous. (Notez que rien n'est
» plus venimeux que cet amas de colle gluante.) Je sou-
» levai avec précaution le corps immobile, d'où tous les
» cheveux retombèrent, revenant à la position naturelle
» où ils sont quand elle nage. Telle je l'ai mise dans
» l'eau voisine. Elle enfonça, ne donnant aucun signe de
» vie. — Je me promenai, et au bout de dix minutes j'allai
» revoir ma méduse. Elle ondulait sous le vent. Réelle-
» ment, elle remuait et se remettait à flot. Avec une grâce
» singulière, ses cheveux fuyant sous elle nageaient, dou-
» cement s'éloignaient du rocher. Elle n'allait pas bien
» vite, mais enfin allait. Bientôt je la vis assez loin. »
En vérité, Syrinx soupirant dans les roseaux n'eut pas pris plus de souci d'une belle naïade s'engloutissant et se noyant sous ses yeux que n'en prend M. Michelet de sa *charmante* méduse, de cet être à notre avis immonde, enfant maudit et malsain, né de la lie de l'Océan. N'est-ce point là faire abus de l'imagination, de cette faculté de l'homme qui risque de s'atrophier, quand elle dépasse dans ses conceptions les limites du raisonnable? — Qui veut trop prouver ne prouve rien; — l'excès en tout est un défaut : qu'on nous pardonne ici ces deux aphorismes de la sagesse des nations. Quand en pareille fantaisie la raison s'absente, on risque d'atteindre non la poésie, mais l'absurde. C'est ainsi que le génie peut, à un moment donné, friser l'hallucination et la folie. L'art, et nous entendons parler aussi bien ici des lettres que de la statuaire et de la peinture, l'art est un monde d'être fictifs ; cela est vrai : mais aussi c'est un composé d'essence subtile qui s'ajoute à la réalité, au possible, pour le transfigurer. Ce monde d'individualités, qu'il ait ou non vécu, doit donc garder le caractère de la vérité pour être compris, senti, admiré. Ainsi, substituer par un effort disgracieux et faux ou par un travestissement violent, une conception, une image chimérique, à la raison fondamentale des choses, au côté réel, harmonieux et moral de la nature,

c'est créer un monde factice, au lieu de poétiser la nature même, but essentiel de l'art — c'est caresser l'inconséquence et le paradoxe aux dépens du vrai, qui est le père nourricier du beau ; — c'est tomber dans le conte fantastique, non dans le romanesque ; — c'est s'échapper par la tangente pour se précipiter au-delà du cercle normal de la vérité absolue, dans le néant, dans la négation de l'art. Nous craignons que ce ne soit la route suivie par M. Michelet; nous craignons surtout que par la puissance de son talent il ne travaille à y entraîner, aussi bien dans le monde des arts que dans le monde des lettres, une foule de jeunes gens mal éduqués ou non prévenus. Une fois un pareil système adopté, une fois un pareil parti pris, on conçoit en effet que rien ne serait plus facile à l'homme doué d'un peu d'imagination que de prendre ainsi à rebours le sens véritable des choses, et de faire surgir de son cerveau toute une réhabilitation de gargouilles et de chimères sans queue ni tête, ou dont les membres et les formes n'auraient ni rationalité, ni sens commun. C'est donc faire, à notre sens, un fatal usage d'une faculté précieuse, que de parer des couleurs et des magies réservées à la seule beauté, des êtres ou des objets rentrant par leur nature, leurs formes ou leur destination, dans la classe du commun, dans la catégorie de l'immonde et de l'abject. C'est faire, en un mot, du réalisme à outrance.

Au surplus, l'apothéose de la méduse de M. Michelet nous rappelle parfaitement *le Crapaud amoureux*, ébouriffante fouillardise échappée, il y a quelque trente ans, à la fantaisie grotesque d'un des plus forcenés adeptes du romantisme. Dans ce morceau original, où l'abus de l'idée s'alliait à un véritable talent, le sculpteur avait représenté l'animal au moment où il appelait à lui et fascinait, par un œil de feu et un adorable mouvement de pattes, « l'objet de ses tendres désirs. » Tout le délire, toute la *morbidezza* de la passion humaine, ainsi travestis et appliqués à un animal, à un crapaud, offraient quelque chose de repoussant qui frappait par sa singula-

rité, mais qui éloignait aussitôt par l'association brutale des idées nées du sujet lui-même. Nous voulons croire, pour l'honneur du bon goût, que notre ami n'a pas plus réussi à réhabiliter le crapaud que M. Michelet n'a réussi à réhabiliter la méduse :

« Il n'est pas de serpent ni de monstre odieux,
» Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux. »

Cela est très-bien ; mais gardons-nous de prendre cet aphorisme, qui n'est qu'une boutade classique, pour le texte sacré de l'art.

V.

DE LA FORCE ET DE LA GRACE.

Éveillons au contraire chez autrui, par nos œuvres, des sentiments et des instincts plus épurés, plus conformes aux données éternelles d'une esthétique avouable et légitime. Sans dédaigner les sujets que la nature et la civilisation moderne placent sous nos yeux comme sollicitation, comme modèle ou comme étude, saluons de nouveau l'aurore des renaissances illustres; aspirons à pleins poumons l'air qui nous vient d'Athènes et de Rome; que le rideau qui voilait les grâces tombe à leurs pieds; immolons un chevreau au blond Phœbus, une colombe à Vénus de Milo, et que la fumée de ce double sacrifice vous inspire des chefs-d'œuvre, ô statuaires, peintres et poètes! vous tous qui rêvez avec nous la résurrection des beaux-arts.

Puisque le temple de Janus est fermé et que les musées sont ouverts, revenons avec plus d'ardeur à nos chères études, à l'observation attentive et enthousiaste de la nature idéalisée, à la comparaison des génies divers dont les œuvres ont pour but d'améliorer l'homme en élevant son âme et en charmant son esprit; que le beau devienne pour nous l'objet d'une aspiration constante et comme la route la plus sûre du bien.

Nous commencerons nos pérégrinations dans ce vaste

domaine par l'examen des sources où l'artiste doit puiser les éléments les plus purs des créations qu'il médite. Nous analyserons les moyens que lui offre, en dehors de l'inspiration naturelle et du génie qui lui est propre, l'application des règles éternelles de toute conception qui veut vivre. Nous parlerons d'abord du premier des arts, de la statuaire ou plastique secondaire, (la plastique primitive consistant dans le simple modelage de l'argile); puis, des deux puissances constitutives de cette science de la forme à la fois divine et humaine : de la force et de la grâce.

Oui, la statuaire est le premier des arts. Nous n'en voulons d'autre preuve que l'effort laborieux de l'artiste pour créer son ouvrage, et l'initiation du public pour le comprendre. On arrive à juger tant bien que mal la peinture. Le premier venu, doué d'un peu de sentiment et d'instinct, appréciera la valeur artistique d'un paysage ou d'un portrait sans commettre trop d'erreurs ; la couleur a des enchantements, des mirages, des *trompe-l'œil*, qui font ressortir jusqu'au moindre mérite d'un tableau. Mais le marbre, cette matière froide et nue, n'a pour le regard d'autre prestige que l'élégance des contours et la pureté de la forme ; la beauté que le marbre exprime échappe à l'œil inexercé ou indifférent ; elle n'a d'auréole et de charme que pour l'œil expérimenté du critique ou de l'artiste. Tout le monde n'est donc pas apte à recevoir de prime-abord l'impression de la statuaire. On n'entre pas de plain-pied dans l'admiration devant l'Apollon pythien et les frises du Parthénon. Ce n'est qu'après un long travail intérieur, une concentration pour ainsi dire permanente de la pensée, qu'il est donné à l'observateur de percevoir la beauté plastique d'un marbre, de s'en rendre compte, d'analyser ses qualités ou ses défauts, et de prononcer sur elle un jugement de quelque valeur.

Et pourtant de quel prix serait, dans un état civilisé, la vulgarisation de pareilles tendances! Quelle garantie de stabilité et de grandeur pour son avenir, que les préoccupations de l'art introduites dans les habitudes de la vie

sociale, au lieu des préoccupations dissolvantes de la politique. Depuis longtemps imbu de cette idée, nous avons un des premiers signalé l'heureuse influence que pourrait avoir sur la jeunesse intelligente la création des chaires d'esthétique en France. Le sujet que nous abordons nous y ramène naturellement. Nous y reviendrons encore plus d'une fois; nous y reviendrons avec ferveur, car personne n'est plus que nous convaincu de l'utilité et de la portée réelle d'une pareille création sur l'esprit français. L'époque de rénovation qui se prépare serait d'ailleurs on ne peut mieux choisie et parfaitement propice à la propagation de ces saines et grandes idées. L'horizon de la vie privée s'agrandissant par la culture des arts et des lettres, réagirait nécessairement sur la vie publique; le peuple encore enfant grandirait au souffle puissant des éloquentes paroles que ces aspirations, devenues générales, ne manqueraient pas d'inspirer aux propagateurs de la doctrine nouvelle.

A l'œuvre donc, artistes ! Que vos créations soient empreintes d'un génie original. Comme Prométhée, animez vos statues de cette vive étincelle qui attire la foule, même la plus ignorante, et qui fait sortir de son sein des adeptes et des admirateurs. Vous trouverez parmi les écrivains et les poètes assez de voix chaleureuses pour vous applaudir et pour prôner vos ouvrages, si vous êtes parvenus à les parer de cette couronne immortelle qu'on nomme l'idéal, noble conquête à laquelle aspirent vos cœurs. Que le rôle de l'artiste devienne une mission, comme il semblait l'être il y a quarante ans, au lever de cette aurore de 1830, que d'impurs nuages ont si tôt troublée, et qui a fini par un soleil couchant sombre et orageux. Qu'aujourd'hui rentré dans sa voie, tout esprit créateur ne s'en laisse plus distraire; qu'il marche sans cesse, dans la sphère qui lui est propre, vers la perfectibilité morale et intellectuelle; qu'il exerce enfin, par l'exemple de ses talents et par la direction qu'il leur imprime, le seul et véritable ministère de confraternité et de solidarité humaine possible parmi nous, le sacerdoce des idées réparatrices.

L'art est comme un champ tout parsemé de fleurs et de fruits pour qui se livre à la culture et à l'exploitation de ses richesses. L'esprit et l'imagination s'y repaissent d'une substance à la fois éthérée et fortifiante, qui épure, ennoblit et tempère le fond le plus sauvage, le naturel le plus grossier.

Voyez le statuaire en présence de l'œuvre qu'il conçoit : le marbre est là, devant lui, bloc informe, tel qu'il sortit des monts Pentéliques ou des collines de Carrare. L'artiste a-t-il d'autre pensée que celle de l'œuvre qu'il médite, et son état de calme extatique n'est-il pas déjà du bonheur ? Après l'éclair de l'inspiration, la réflexion est venue mûrir son projet. Ses doigts, comme pour s'exercer, ont longtemps pétri la glaise ; il a manié et remanié cent fois les formes de son modèle. Enfin, l'heure de l'exécution définitive a sonné ; le génie de l'artiste éclate ; il saisit avec assurance l'instrument qui va découvrir à ses yeux la figure qu'il rêvait ; les coups se succèdent sous ses mains praticiennes, et le voile qui dérobait l'œuvre à ses regards se déchire peu à peu sous les efforts de l'habile ciseau.

Déjà le front se dégage des tresses touffues et ondées de la chevelure ; la courbe du nez se dessine, noble et fière ; mille traits harmonieux voltigent et se posent sur les joues ; les qualités de l'âme s'y reflètent. Des signes capricieux de dédain, de colère ou d'amour errent au coin des lèvres entr'ouvertes : l'ovale de la tête est achevé ; la tête elle-même respire, elle s'anime tout entière ; le sourire est éclos, il se fixe sur ce pur visage qu'on croirait retrouvé, après vingt siècles, sous les ruines de la Pentapole ou de l'Acropolis. Mais à cette tête charmante, idéale, presque divine, il faut une attache, un support ; il faut que les nervures du cou disparaissent sous le mol édredon des chairs, que la force s'unisse à la grâce dans ce soutien à la fois ferme et délicat, solide et flexible, qui est à la tête ce que la tige est à la fleur, sur lequel elle s'agite, se courbe, se redresse aux ordres de la volonté, suivant l'appel ou la répulsion des instincts, devant la

tempête ou le calme des passions. Peu à peu les épaules découvrent leurs ravissants méplats ; les bras tombent à leur tour, ou se replient avec pudeur sur deux globes jumeaux, dignes de servir de moule à cette coupe célèbre dont parle l'antiquité. Tout le reste du corps ne tarde pas à s'échapper vivant des mains de l'artiste ; les lignes les plus pures suivent les ondulations de la forme et descendent, en jets souples et vigoureux, depuis le torse et les flancs jusqu'aux extrémités des pieds. Les voici qui posent enfin sur la terre émerveillée ! L'œuvre est parfaite ; elle revêt un caractère de splendide beauté qui lui assure un triomphe immortel : c'est Phryné ! c'est Pénélope ou Cléopâtre ! Dieu lui-même applaudit son rival.

Nous avons dit que la force et la grâce devaient s'unir dans la statuaire pour atteindre la perfection. Que l'on traite une nature d'homme ou une forme féminine, il faut que ces deux éléments essentiels servent de base à l'effet de toute œuvre plastique. Soit que vous vouliez rendre Hercule ou Omphale, Orphée ou Eurydice, Sphinx ou Galathée, vos héros n'auront pas d'énergie sans la grâce, vos nymphes pas de grâce sans la force. Ces deux qualités sont inséparables ; elles ne peuvent subsister l'une sans l'autre. Si l'une est absente, l'autre s'efface ; la grâce se perd dans le mou et le cotonneux, elle tombe dans le flasque sans la force ; de son côté, la force risque de se confondre dans la roideur, la sécheresse et l'anguleux, sans l'intimité qui l'attache à sa sœur.

Que le statuaire ne perde pas de vue ces principes éternels, et pour peu que le génie l'inspire il arrivera à réaliser le beau et le vrai dans ses compositions. Qu'il s'entoure des modèles légués par l'antiquité, s'il veut empreindre ses œuvres de ce cachet d'irréprochable pureté qui leur assure un glorieux avenir. On peut appliquer aux ouvrages plastiques ce que Chénier disait de la poésie :

« Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques. »

Que l'artiste crée des types nouveaux avec ceux que lui ont laissés les Grecs ; qu'il peuple son atelier d'un

monde de statues classiques, avec lesquelles il vive nuit et jour et qu'il puisse sans cesse caresser du regard. Qu'en analysant l'idéal tel que le comprenaient les anciens, il rêve et réalise l'idéal moderne ; l'expression de la pose et des attitudes — la distinction et la pureté des lignes alliées à l'élégance des contours — l'intelligence unie à la beauté. Avant tout, qu'il n'aille pas forcer ses facultés pour produire, en dehors d'elles, quelque œuvre qui ne soit pas *lui*, il tomberait dans une faute grave dont se ressentiraient ses conceptions. D'ailleurs, le voudrait-il qu'il ne le pourrait pas ; l'artiste échappe difficilement à l'autorité et à l'empire de cet axiôme d'atelier : « On fait dans sa nature. »

Qu'il produise donc selon son instinct ; qu'il soit Michel-Ange ou David, Pradier ou Canova, c'est-à-dire énergique ou gracieux, suivant ses tendances, et — s'il se peut — à la fois l'un et l'autre, comme Clésinger.

Mais pour atteindre les régions les plus sereines de l'art, qu'il vive surtout d'étude et de solitude. Qu'avec les dons acquis ou naturels — l'amour du beau — la facilité de l'exécution — la délicatesse de la touche — la science du procédé, il nourrisse son esprit de fortes et saines lectures ; qu'il soit poète ou lettré, cela ne gâtera rien. C'est ce qui distinguait les artistes de la belle période du seizième siècle. Michel-Ange, dont nous parlions tout-à-l'heure, Raphaël, le Corrége, Titien et tant d'autres, maniaient aussi bien la plume que la brosse ou le ciseau. La musique aussi leur était familière ; la musique ouvre sur la terre les rayonnantes échappées du ciel ; elle exalte l'imagination et poétise instantanément la vie réelle. Ne craignons pas de le dire, ce complément de talents et de facultés acquises, cette pratique de tous les ressorts intellectuels, indispensable à l'artiste qui veut se maintenir à la hauteur de sa mission, manque à la plupart des artistes modernes. — Ingres — Delacroix — Gleyre — P. Delaroche, parmi les peintres, et, parmi les statuaires, Lemaire, Jouffroy, Préault, ont été à peu près les seules exceptions, les seuls noms cités longtemps parmi les plus

érudits. Cependant, pour arriver à la perfection dans toute œuvre où l'imagination est la puissance dominante, le tempérament de la raison est nécessaire. Or, cette qualité ne s'obtient qu'en façonnant son esprit aux belles-lettres, qu'en le fortifiant par l'étude de l'histoire et de la philosophie.

Les artistes modernes, exclusivement livrés à leur personnalité, ont beaucoup trop négligé les écrivains esthétiques dont les ouvrages, consultés avec discernement, peuvent les guider avec fruit dans la théorie comme dans la pratique de l'art. En est-il beaucoup parmi eux qui aient médité ou seulement ouvert Winkelmann, Vasari, Garofalo, Tozzetti, Quatremère, Visconti, Mongès ? A Dieu ne plaise que nous prétendions qu'il ne soit pas possible de devenir un grand artiste sans avoir lu ces auteurs. La nature forme souvent mieux que les livres. Le génie est prime-sautier, il a la science infuse. Mais le génie est une exception ; or, pour avoir du talent, ce qui est une autre exception encore fort honorable, il est indispensable de s'appuyer sur un fond solide ; l'artiste profite ainsi des connaissances de ses devanciers ; il leur emprunte avec habileté leurs richesses, et fort de leur expérience, évite heureusement leurs erreurs :

Feliciter sapit qui alieno periculo sapit.

D'un autre côté, la forme, la structure des membres, l'ostéologie, la synthèse anatomique du corps humain, ne doivent pas faire seules l'objet d'une étude approfondie ; le voile, le vêtement, sont également dignes de l'attention et des soins du sculpteur. L'art d'ordonnancer le costume, de draper l'*armiclausa* ou le *peplum* sur les épaules de César, de poser la *cidaris* phrygienne sur la tête de Pâris, d'attacher aux flancs de Marc-Aurèle le *paramerium* et le *cingulum*, mérite ses plus sérieuses préoccupations. Si la grâce ici doit être invoquée, il faut aussi qu'une sorte d'audace et d'aplomb président à l'agencement de ces accessoires. Toute armure (télamon ou cnémide) doit être hardiment campée, jetée. Ce n'est qu'après avoir observé

sur ce point, la manière de procéder des anciens, qu'on parvient à ajuster naturellement et avec élégance ces compléments de la statuaire, qui nuisent au plus bel ouvrage s'ils sont posés avec maladresse, s'ils ne sont pas *réussis*. Ces réflexions ne s'appliquent pas seulement à la figure, à la statue proprement dite, elles sont communes au bas-relief qui joue un rôle si important dans l'ornementation architecturale. Le bas-relief présentant d'ordinaire plusieurs groupes de personnages, demande un plus grand nombre de combinaisons, plus de variété dans l'invention et le choix des sujets, de complication dans leur exécution. Le bas-relief tient à la fois de la statue et du tableau; il n'occupe cependant que le second rang dans l'ordre plastique, par la raison que l'œuvre de l'artiste perd de sa concentration par la diffusion même du sujet et du style. Il en est de même de la peinture : la statue est au bas-relief ce que le portrait est au tableau de genre. Quant à la plastique d'origine primitive, c'est-à-dire qui remonte à la plus haute antiquité, elle consistait tout simplement dans l'art de modeler les matières malléables, telle que la terre, le plâtre, le biscuit, l'argile, la cire. Nul doute que ce genre d'ornement exigeât de la part de ceux qui voudraient le faire revivre des qualités supérieures d'invention et d'exécution. Les difficultés ne sont pas moindres pour modeler que pour sculpter les vases, les corbeilles, les fruits, les animaux, les groupes destinés à l'embellissement de nos jardins et de nos parcs. Il serait à désirer sans doute que l'on revint à ces productions d'un effet charmant et pittoresque; l'artiste qui s'y adonnerait n'en serait pas moins grand si le succès couronnait son entreprise. On peut se créer une spécialité fructueuse et acquérir une renommée véritable en pratiquant cette branche de la plastique, témoin les potiers célèbres des quinzième et seizième siècles. Les artistes étrusques, ceux dont les ruines de Pompéï et d'Herculanum nous ont révélé les plus délicieux caprices du genre, vivront aussi longtemps que Phidias et Praxitèle; seulement l'éclat de leur génie survivra à l'éclat de leur nom, qui s'est éteint

sous les cendres du Vésuve, au milieu de ce mémorable cataclysme dont Pline lui-même fut la victime.

Il faut le reconnaître, nous arrivons peu à peu aux tendances des anciens sous ce rapport. L'exposition de 1867 l'a de nouveau prouvé. Depuis quelques années l'industrie s'est approprié l'art, à tel point que l'artiste est, pour ainsi dire, devenu l'*alter ego* du fabricant; ils se sont admirablement entendus l'un et l'autre pour vulgariser et mettre à la portée du plus grand nombre une foule de ravissantes fantaisies qui parent aujourd'hui nos boudoirs et nos salons. Les noms de Pradier et de Denière, de Cumberworth et de Thomire, de Klagmann et de Froment-Meurice, s'allient à merveille. Ces artistes industriels et tant d'autres devenus leurs héritiers, leurs successeurs et leurs émules, se donnent tous les jours la main pour la plus grande popularité de l'art comme pour la gloire de nos maisons. Cette propagande, qui s'étend depuis l'hôtel et l'ameublement des classes privilégiées jusqu'au logement du plus simple bourgeois, est chose excellente au point de vue de l'influence que peuvent exercer sur notre esprit les objets qui nous entourent et dont nos regards sont constamment frappés. Le goût du joli, du coquet, est un acheminement vers un goût plus relevé. L'amour paisible des meubles de Boule, des biscuits de Sèvres, des trumeaux, des aiguières, des statuettes et des petits bronzes, est un admirable liniment versé sur les passions dangereuses. L'homme, une fois envahi par le souffle de l'art, est poussé malgré lui vers la perfection intellectuelle et morale, vers la véritable civilisation. Il n'est pas jusqu'aux habitudes du corps elles-mêmes qui ne se modifient au contact des grâces. L'âme s'épure et le visage s'embellit dans le voisinage et l'entretien des muses. Dès le premier pas fait dans cet Olympe terrestre dont il a su peupler les solitudes, l'homme n'est plus un être vulgaire, et s'il devient plus tard un grand artiste, on voit les nymphes sorties de ses mains suspendre elles-mêmes en souriant, autour des colonnes sacrées, le nom de ce demi-dieu sauvé du fleuve Léthé.

4.

Mais dans cet Olympe splendide créé par les artistes, tous n'atteignent pas les suprêmes sommets, tous se croient dieux peut-être, mais tous ne sont pas des dieux.

VI.

LES DIEUX INCONNUS.

Il est des gens qui ont, comme disait Tallemant des Réaux, de *singulières visions.* Sans compter les joueurs de lansquenet qui se croient gentilshommes, les fats qui se figurent être adorés des femmes, et les sots qui s'imaginent avoir de l'esprit, le public, en général, est plein de rêveurs qui se disent ce qu'ils ne sont pas, et en particulier nos expositions sont encombrées de barbouilleurs qui s'intitulent des peintres. Quelle revue curieuse à passer que celle des ouvrages sortis du pétrin de ces maussades artisans, pour ne pas lâcher le vrai mot! Quel frappant contraste à établir entre les véritables artistes et l'interminable file de ces pauvres jeunes gens que l'orgueil du siècle a détournés de l'honnête chemin suivi par leurs pères, et qui, armés du pinceau, sont condamnés à végéter — leur ère durant — dans la misère et l'oubli, faute de n'avoir pas rencontré assez à temps un ami sincère pour les éclairer ! Ah ! disons-le avec l'accent d'une pitié profonde et convaincue, c'est un lamentable spectacle que celui de ces tristes tableaux délaissés de la renommée, qui occupent, par-delà les horizons de la double galerie, les derniers rangs de nos expositions modernes. Et pourtant, attachés au pilori de l'indifférence ou du ridicule, ils rencontrent dans la foule, comme les con-

damnés en place de Grève, un œil qui les cherche, un cœur qui les aime, un père qui les admire et qui les trouve peut-être aussi grands, aussi parfaits que les plus belles toiles de Raphaël ou du Titien. Oui, parmi les trois ou quatre mille ouvrages d'art moderne étalés là, sous nos yeux, il y a d'abominables morceaux qui ont coûté à leurs auteurs un temps, une patience et des ardeurs incroyables, qui leur ont inspiré de naïves confiances, des espérances infinies, et qui, franchement, ne servent qu'à montrer jusqu'à quel point culminant d'aberration l'homme peut s'égarer, s'il n'a reçu du ciel, je ne dirai pas le génie, je ne dirai même pas le talent, mais seulement le sens commun.

Combien j'en connais dont je tairai les noms, que le public ignore, qu'il ignorera toujours ! Insensés qui au lieu de broyer tristement du noir sur leur palette au fond de quelque sombre réduit, se trouveraient si bien en plein champ, derrière la charrue ou les troupeaux, à voir lever le beau soleil d'avril, à entendre gazouiller les oiseaux sous les feuilles naissantes, traçant ou fécondant ainsi un utile sillon où germeraient en une saison plus de richesses que n'en produiront jamais leurs stériles et pâles élucubrations ! N'est-il pas mille fois plus sensé, logique et estimable, cet artisan en chapeaux ou en bottes, qui, ayant pris d'abord la mesure de ses moyens, se résigne à prendre ensuite tout simplement celle de ses pratiques, se livre avec courage, sans honte comme sans ennui, à l'art de la callipédie ou de la philocomie, et arrive enfin à l'aisance, au bien-être, aux jouissances ; biens enviés, que poursuivra sans cesse sans les atteindre le malheureux qui s'est fourvoyé sur la route des beaux-arts, rêvant mal à propos la gloire avant de s'assurer du pain ?

Voyez-vous au fond de la province de Languedoc, de Flandre ou de Béarn, cette pauvre famille d'artisans ou de petits bourgeois qui sue, travaille et se démène, qui vit de privations et d'économie ? Depuis dix ans, le père et la mère sont vêtus des mêmes habits ; la sœur, demeurée vierge, consume autour d'un ingrat métier ce que le ciel

lui a départi de jeunesse et de beauté, sans espoir comme sans compensation. J'ai dit sans espoir; c'est l'espérance, au contraire, qui soutient moralement la pauvre famille. Cet ordre inflexible, ce travail assidu, ces privations imposées à chacun de ses membres, toute cette existence douloureuse et misérable n'a-t-elle pas pour but d'entretenir à Paris un fils, un frère, la perle de la maison, son sauveur, son étoile et son idole, un artiste, pour tout dire, celui dont l'illustration doit rayonner un jour avec tant d'éclat sur le front de ses heureux parents?

Cependant, voici tantôt dix ans qu'Arthur manie le pinceau, qu'il sculpte, qu'il grave ou qu'il burine. La renommée et la fortune n'ont pas encore frappé à la porte de l'obscur atelier; mais l'instant approche, l'heure va incessamment sonner. C'est un si grand esprit, un si courageux champion de l'art, un travailleur si infatigable qu'Arthur! Tout jeune, il annonçait de si belles dispositions! Il croquait à ravir son père, sa mère, tous les amis, et jusqu'au chat de la maison : un tel homme doit arriver un jour. Voilà dix ans que cela se répète au pays natal, et rien encore n'a transpiré des œuvres et de la célébrité de l'artiste; c'est à peine si, durant ces dix siècles, ce père intrépide, cette mère admirable, cette sœur vertueuse et sacrifiée, ont vu deux fois figurer son nom sur le livret; et les journaux, hélas! n'en ont jamais parlé. L'infortuné! Voulez-vous la connaître à fond sa splendide existence d'artiste? Êtes-vous curieux d'assister à ce laborieux enfantement de la négation de l'art la plus absolue : celle qu'il regarde comme une révélation; pour laquelle il se sent pris d'un inextinguible amour, d'une passion impérieuse et fatale! Fatale, en effet, car l'illusion décevante ouvre devant lui sans cesse un abîme au lieu d'un horizon. Il se croit un peintre, mais c'est bien plutôt un diplomate, croyez-moi. Quels efforts! Quel déploiement d'habileté, de petits moyens, de ressources étranges, ne lui faut-il pas mettre en usage pour arriver à vivre au milieu d'une telle pénurie de facultés originales! Et, d'abord, dans cette vieille maison de la rue Thi-

baut-aux-dés, où il a perché son nid, le hasard lui a fait rencontrer un propriétaire naïf et ignorant, espèce de mercier en retraite, à qui il a la chance de donner des leçons de peinture pour payer son loyer. Certes l'élève est digne du maître; aussi la sympathie du talent s'est-elle soudainement révélée entre eux. Généreux pour son locataire dont il se fait le Mécène, notre homme va jusqu'à subvenir deux ou trois fois par semaine aux frais de son déjeûner. Mais le dîner: voilà le plus difficile; voilà le théâtre où l'artiste va faire jouer toutes les ficelles du métier.

Après avoir été hébergé pendant plusieurs mois dans quelque pension borgne où il a su se ménager la connaissance de chaque convive, les plus crédules finissent par lui demander leur portrait : c'est alors que, quittant ses fourneaux et s'attifant de son mieux, la cuisinière du logis consent à poser comme spécimen. Un beau soir, l'effigie est apportée au dessert ; la ressemblance est trouvée des plus satisfaisantes ; les vêtements surtout sont d'une imitation parfaite. On a loué l'ouvrage avec lequel, je vous jure, l'art n'a rien à démêler, ô Providence ! et les effigies se succèdent dans l'atelier ; si bien, que — moitié figue moitié raisin — notre Van Dyck arrive à payer son écot. Mais cet affreux métier, c'est pour la vie : demain, dans six mois, dans dix ans, il le fera encore sans progresser ; car pour lui l'art est un mystérieux arcane où il ne lui sera jamais donné de poser même le bout du pied. Le malheureux, pourtant, avait entrevu la déesse au fond du sanctuaire : elle lui apparut une fois, au matin de sa belle jeunesse ; depuis, il ne l'a plus revue, mais une passion aveugle et funeste s'est emparée de son cerveau ; plaignez-le : il en éprouve toutes les émotions, toutes les joies et toutes les douleurs. Il est sans nom, sans avenir, sans asile et presque sans pain ; qu'importe ? N'est-il pas heureux ? N'est-il pas roi dans ces salles où il se promène et où il s'exalte tout seul, semblable à ce pauvre fou de Bicêtre que l'on vit pendant vingt ans tirer de deux morceaux de bois comme d'un

Stradivarius, pour son oreille attentive, des mélodies plus belles que celles de Mozart? — Car ne croyez pas que le triomphe de ses rivaux, que le spectacle des vrais peintres et des vraies peintures excite chez lui le découragement ou le désespoir ; non : tel est le privilége de ces natures infatuées, qu'elles ne professent aucune admiration pour leurs émules, qu'elles ne voient que leurs propres ouvrages, qu'elles ne reconnaissent à personne les facultés, le talent, le génie. Que nos grands artistes, les plus jeunes surtout parmi la moderne pléiade, aient porté au plus haut point ce ridicule travers, on le conçoit et on le leur pardonne en faveur de leurs œuvres ; mais serait-il permis, en conscience, d'être aussi indulgent pour vous, O infâmes barbouilleurs ! O rapins émérites ! Vous dont la cohorte grossissante ramène en plein XIXe siècle la barbarie des écoles primitives, vous qui allez tout au plus à la cheville du grand Cimabuë !

Finissons : aussi bien n'espérons-nous guère avoir le dernier mot contre ces insensés, martyrs de leur orgueil et de leurs illusions. Nous dirons une autre fois combien il en surnage de la même espèce au-dessus des bas-fonds de la littérature ; heureux si, pour aujourd'hui, le tableau que nous avons mis sous leurs yeux — et où plus d'un sans doute se reconnaîtra — pouvait guérir les moins malades, calmer les plus irritables, arrêter les moins confiants au bord de l'abîme — pourvu qu'il ne serve pas à les y précipiter !

Que si vous êtes curieux de connaître le sort de tant d'œuvres, sitôt mortes que nées, si vous voulez savoir l'histoire de cette multitude d'ouvrages d'art tout à coup disparus de notre ciel athénien, nous allons vous la raconter.

VII.

OU VONT LES PEINTURES D'ANTAN?

Nous savions depuis longtemps que les vieux habits, les défroques surannées, les modes de l'an VII, après avoir abandonné nos friperies, prenaient la route du nouveau monde où leur emploi se trouve assuré parmi les nombreuses populations écloses aujourd'hui à la vie sociale. — C'est ainsi que les jupes bariolées de nos grand-mères parent avec avantage les péruviennes aux larges flancs, et que les uniformes de la vieille garde ont fait les beaux jours des noirs soldats du président Geffrard, après avoir vêtu ceux de Soulouque. Mais ce que nous ignorions absolument, c'est que les œuvres de l'innombrable génération des peintres modernes reçoivent la même direction topographique. Le fait nous est signalé par un journal anglais, et la chose paraît certaine. Toutes les peintures qui n'ont pu s'acclimater en Europe depuis trente ans sont, à l'heure qu'il est, dirigées en masse sur l'Australie où elles trouvent un bon débit, et c'est Melbourne (une capitale de 300,000 âmes) qui en est devenue l'entrepôt général. — « Cette cité presque nouvelle et qui a démesurément grandi depuis quinze ans, grâce à la fièvre de l'or, reçoit d'Europe, dit le *Sunday Times*, en même temps que tous les produits de nos manufactures — vêtements, draps, objets de luxe, tissus de laine et de coton, outils, meubles, soieries de Chine, vins de France — un article

assez singulier et qui mérite une mention particulière, parce qu'il peint l'état des mœurs et des esprits à Melbourne : ce sont les tableaux. Les sujets de genre, les portraits surtout, y ont acquis une grande valeur et y sont d'une défaite certaine. Chacun désire s'orner chez soi et avoir quelques portraits, particulièrement lorsqu'ils ont un certain cachet d'ancienneté ; car alors on n'hésite pas, quand on permet à un étranger de visiter sa maison, à lui dire que telles toiles représentent le père, le grand-père ou l'aïeul. Tout le monde, à Melbourne, veut avoir des ancêtres, et l'on a vu souvent des toiles qui auraient difficilement trouvé à Paris ou à Londres des acheteurs à une ou deux livres sterling, se vendre ici vingt-cinq, trente et même cinquante livres. Cet objet de commerce est le seul que n'atteigne aucune de ces crises de hausse ou de baisse subite auxquelles la place de Melbourne est aussi sujette que Londres, Liverpool, Marseille, Trieste, ou toute autre place commerciale de l'Europe. »

Ainsi, c'en est fait : voici la peinture tombée, comme le bibelot et le bric-à-brac, dans le domaine du mercantilisme transatlantique. N'est-ce pas aussi sur les grands centres du nouveau monde que s'expédient aujourd'hui en si grand nombre les contrefaçons d'objets d'art fabriquées en Allemagne, dans la Hesse et dans la Bavière? A ce propos, on annonce que M. de Hefner, membre de l'Académie des sciences de Munich, a récemment découvert dans les environs de Mayence le mystérieux atelier où se confectionnent, depuis quelques années, les antiquités romaines qui inondent les deux continents. C'est Mayence qui, paraît-il, avait organisé sur une vaste échelle cet approvisionnement de raretés apocryphes ; c'est elle par conséquent qu'accusent aigrement de cette honteuse piperie tous les vrais amateurs, tous ceux qui ont la religion de l'authenticité et qui ne sauraient supporter qu'on se joue plus longtemps avec une pareille audace de la sainteté de leurs croyances. Mayence sera mise désormais au ban des cabinets de curiosités et des musées de l'Europe : c'est fort bien ; mais croyez-vous

qu'elle ne s'en consolera pas, du moment où elle trouvera encore de meilleurs débouchés en Amérique? O Vespuce, que ton nom soit béni! Mayence assure-t-on, fait à ravir tout ce qui concerne son état : non-seulement les poteries, les bas-reliefs, les statuettes en bronze ou en terre cuite, mais encore les meubles de chêne, d'ébène et d'ivoire. Tout dernièrement un coffret d'ivoire antique fut offert de sa part au gouvernement anglais, et ce coffret, travaillé avec un art infini, était arrivé à un tel degré de perfection imitative, qu'il fut acheté à un prix élevé pour le British Museum. Cependant, la malice fut découverte ; un expert reconnut la fraude à l'aplatissement des saillies, au fruste des angles et à la mollesse des contours. Il fallait qu'il fût bien fin connaisseur pour en venir là. Mais, encore un coup, qu'importe à la ville de Mayence de ne plus placer ses contrefaçons à Londres ou à Paris? Elle a mis un caducée dans les mains d'Apollon et elle fait de brillantes affaires avec Melbourne et Tampico !

Cette digression n'était pas inutile; elle nous amène à déplorer plus vivement que jamais l'immixion de l'industrialisme dans les arts. Ceci ne veut pas dire que nous soyons opposé à l'application de l'art à l'industrie ; entendons-nous : par industrialisme nous voulons parler des imitations menteuses, de la tromperie, du dol et des spéculations déloyales.

Toutefois, s'il nous est pénible de voir l'art s'abaisser jusqu'à la fraude ou seulement se mettre, comme le café et l'indigo, au service des intérêts et des entreprises du négoce ; si nous regrettons cette tendance, au point de vue exclusif de l'idéal et de la vérité, peut-être devons-nous en louer Dieu au point de vue de l'humanité et de la civilisation. Car enfin, c'est la vie, c'est l'aisance, qui se préparent ainsi pour des multitudes jusqu'à ce jour déshéritées. C'est une source de fortune aussi pour nos artistes que cette passion de la couleur, du plastique, de l'antiquité et du rococo qui envahit, à cette heure, les bourgeoisies américaines. — Soyez donc rassurés pour l'avenir, une voie est ouverte à vos œuvres, ô teneurs de

palette! Vous tous qui végétiez depuis trente ans dans vos mansardes, prenez courage! Giottos de la butte Montmartre, Cimabuës du quai Voltaire, relevez-vous! Et puisque vous n'avez pu, malgré vos mécomptes, vous résigner à faire des perruques, — comme vous y conviait Voltaire, — faites des portraits seizième siècle; prodiguez-leur la terre de Sienne ou le noir de fumée, et vous serez sauvés!

Après tout, il n'y a pas d'effet sans cause, et tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes, comme disait Pangloss. Il est évident que ces pauvres peuples d'Océanie et d'Amérique, gens neufs, dégrossis à peine, et tout occupés du positif, du soin de se nourrir et de vivre, ne peuvent s'amuser comme nous aux bagatelles de la brosse et du ciseau. Ils ont bien assez à faire, bon Dieu! de défricher leurs forêts vierges, de percer leurs montagnes, de construire leurs steamers, de récolter leur manioc et de laver leurs pépites dans les torrents. Puisqu'ils pressentent les joies et les douceurs de la civilisation, puisque des instincts de sociabilité, de goût et d'élégance se réveillent en eux et qu'ils en comprennent les aspirations et les jouissances, il faut bien que leurs aînés du vieux monde viennent à leur aide, qu'ils s'appliquent à cultiver ces heureuses dispositions, qu'ils stylent et éduquent leurs frères. Il faut des peintres, des statuaires, des architectes tout faits à ces enfants si grands déjà dans l'industrie et le commerce, mais si petits encore et si ignorants dans la pratique des arts. Partez donc, pionniers de l'équerre, de la palette et de l'ébauchoir: marchez, non pas à la découverte des placers, mais à la conquête de la renommée et de la fortune, à travers ces savanes qui ceignent de leurs vertes écharpes les cités du nouveau monde; soyez les Christophe-Colomb du marbre, de la ligne et de la couleur pour ces Océanies lointaines! Peut-être un jour un art original, approprié aux goûts, aux besoins, à l'intelligence de ces peuples, sortira-t-il de vos labeurs et de vos efforts, et peut-être en recueillerez-vous la gloire après en avoir récolté les profits.

En France, tout terrain de cette nature est déjà déblayé et exploité. Il n'y a plus place chez nous pour personne. Ne lisait-on pas l'autre jour, en plein Paris, une affiche annonçant qu'une administration était fondée qui livrerait aux établissements publics des sujets peints, à tant le mètre cube? Le fait est certain; l'atelier existe. Il se compose d'un certain nombre de jeunes gens échappés des études d'avoués et des ministères, où ils languissaient inutiles et incompris. Tourmentés par une vocation stérile, devenus les galériens d'un art dont ils connaissent à peine les procédés, ils travaillent aujourd'hui à la toise comme des maçons, ou à l'heure comme des fumistes. L'un exécute les ciels et les arbres, l'autre les personnages; celui-ci drape les vêtements sur les bonshommes; celui-là est chargé des accessoires. C'est de l'ornementation en commandite. — On expédie en province. — Ainsi, point n'est besoin d'aller jusqu'à Melbourne ni d'affronter les tempêtes de l'océan qui s'intitule Pacifique pour être témoin de ce spectacle : l'art mis en coupe réglée — l'art mis à la taille des béotiens et approprié à l'intelligence des ilotes.

En définitive, nous comprenons qu'il soit aussi agréable de contempler dans la case d'un planteur un tableau raisonnablement médiocre qu'une œuvre saugrenue et prétentieuse dans l'arrière-boutique d'un marchand de drap; aussi conseillons-nous à MM. tels et tels de changer d'air; cela leur portera bonheur. Au lieu d'encombrer nos expositions de leurs plats d'épinards, que ne vont-ils travailler à Sidney ou à San Francisco? Que ne vont-ils décorer les théâtres de Botany-Bay, par exemple, et peindre à la détrempe des coulisses derrière lesquelles ils pourraient se dissimuler? Cela ne vaudrait-il pas mieux pour eux et pour nous, que d'étaler au grand soleil du carré Marigny les taches d'huile qui leur réussissent si mal?

D'un autre côté, ne serait-il pas consolant pour l'art et les véritables artistes de savoir que les œuvres de tant de malheureux confrères trouvent enfin chaussure à leur

pied, qu'elles ont leur utilité, qu'elles atteignent un but, et que, transportées à trois ou quatre mille lieues de Paris, elles servent au moins à dérider les fronts de pauvres nègres en retraite ou de blancs enrichis dans la canne-à-sucre et le tafia? Il est si triste d'assister impuissants aux luttes poignantes que se livrent avec la faim et la soif, sous les toits de nos maisons, tant d'espérances déçues, de vocations trompées et de travaux improductifs! — Que d'innocents sacrifient chaque jour leur jeunesse au Baal de l'art, qui seraient si à l'aise derrière un fourneau ou un comptoir! Que de victimes au cœur pétri dans l'amour du beau — idolâtrie malheureuse! — et journellement dévorées par l'hydre de la misère et du désespoir, que n'ont jamais daigné secourir un généreux Mécène ou un intelligent spéculateur! Mais aussi combien d'artistes inconnus ou délaissés, chez qui le *mens divinior* était près de s'éteindre faute d'aliment, vont se ranimer et revivre aux paroles du *Sunday Times!*

Si nous ouvrons les trente livrets d'exposition publiés depuis la renaissance moderne, nous constatons que plus de soixante mille artistes ont produit officiellement, dans l'espace de trente ans, environ quatre cent mille ouvrages de statuaire et de peinture : sujets d'histoire, paysages, portraits, groupes, sujets de genre, bas-reliefs, aquarelles, miniatures, pastels, dessins, fusins, gravures au burin, sur bois, à l'aqua-tinte, lithographies, gravures en médailles, plans d'architecture, etc., etc. — Or, tout calcul fait, nous sommes effrayé de cette pensée que, sur ces soixante mille artistes, les deux tiers au moins ont dû, pour vivre de leur talent, escompter largement l'avenir. Car si, à part les gouvernements et les princes qui, après tout, ne peuvent pas consacrer exclusivement les revenus de leur liste civile à soutenir les beaux-arts, il existe en Europe deux ou trois mille particuliers riches, ayant le goût épuré et par conséquent difficiles à satisfaire, on peut en induire que la grande majorité de ceux qui tiennent la palette ou le ciseau est livré au Minotaure, c'est-à-dire aux amateurs purement bourgeois et plus ou moins

garnis de finance. Gens durs à la détente, ils n'obéissent qu'à la mode ou au caprice, — triste mobile, à notre avis, — pour servir d'encouragement à quarante mille artistes dont les ouvrages, nous l'admettons, ont presque tous du mérite et une valeur réelle. Que deviennent alors dans le conflit ceux qui n'ont que l'ombre du talent, — et enfin les massacres? Donc, répétons avec la bonne ville de Mayence : O Vespuce ! que ton nom soit béni !

Finissons par une anecdote qui est vraie comme l'histoire ; elle montre combien la réussite est chose aléatoire dans les arts, et avec quelle ardeur il importe, pour beaucoup, de s'accrocher à toutes les branches.

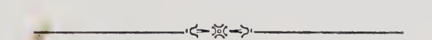
Un jour, il y a de cela près de trente ans, nous cherchions un perchoir dans une de ces grandes maisons des rues de Londres ou de Milan qui menaient droit à Clichy locataires et propriétaires, lorsque, en entrant dans la cour de l'une d'elles, nos regards tombèrent tout d'abord sur un bas-relief encastré dans le mur à gauche. C'était un poétique sujet, un sujet de jeune homme : la mort de Gilbert. Nous ne pouvions nous lasser d'admirer cette œuvre forte et sentie, lorsque le maître du logis descendit en s'excusant d'avoir ainsi *dégradé* sa muraille : — « Il a bien fallu placer *cela* quelque part, nous dit-il, — ces messieurs du Louvre n'en ont pas voulu. » — C'était pourtant l'ouvrage d'un sculpteur qui allait devenir célèbre (1), mais à cette époque il était impitoyablement refusé tous les ans par le jury. Heureusement il pouvait attendre ; son père avait découvert l'Amérique avant lui. Aujourd'hui, ce chef-d'œuvre serait encore un trésor dont pourrait profiter l'artiste, — mais il l'a oublié, le génie est toujours prodigue.

Revenons aux habitants de ces terres fortunées où l'on remue l'or à la pelle. Puisque pour eux tout ce qui est peint est beau, souhaitons, selon les précieuses indications du *Sunday-Times*, qu'ils conservent longtemps l'ha-

(1) M. Préault.

bitude d'offrir aux génies méconnus de la mère-patrie des dollars neufs en échange de vieilles toiles. Puissent-ils, après avoir institué chez eux tant de docks et de banques en l'honneur de la canelle et du girofle, y fonder à perpétuité le *Dock des Arts*, la *Banque des Artistes!* Que la marchandise y soit vivement demandée, le papier à courte échéance, l'escompte facile, et que le numéraire devienne bientôt sur la place aussi commun que le produit, toujours plus rare que le talent.

C'est ici qu'il nous paraît opportun d'établir, une fois de plus, la distance qui existe entre le métier et l'art, entre le talent et le génie.



VIII.

DE L'IDÉALISME ET DU RÉALISME.

La question des Gluckistes et les Piccinistes qui agita si vivement la fin du XVIIIe siècle n'était qu'une question secondaire, car elle avait seulement pour objet de résoudre un problème de supériorité musicale. Transportée dans le domaine littéraire, cette question reparut en 1830 sous une autre forme, sous un aspect plus intéressant. Il s'agissait alors d'idées d'un ordre plus élevé, touchant à l'essence même de la société humaine, — à la morale, à la philosophie, à la littérature. On sait quelles batailles se livrèrent à cette époque dans les salons, dans les théâtres, dans les académies et jusque dans les lycées, les *Classiques* et les *Romantiques*. Pendant ces jours de luttes, de contestations, de discussions et de disputes, l'œuvre de rénovation s'accomplissait; d'ardents esprits, des écrivains audacieux et chercheurs préparaient le terrain où, trente ans plus tard, la raison et le bon goût des successeurs devaient définitivement planter la bannière. Aujourd'hui que le droit a été péremptoirement débattu et fixé, nous savons où est la vérité, la doctrine réelle et triomphante en littérature. Cette vérité, cette doctrine ne peuvent plus vivre que dans un milieu aussi éloigné de l'exagération et du mauvais goût que du banal et de la platitude. L'esprit, le sentiment, le bon sens allié à l'imagi-

nation, voilà les véritables sources de la fantaisie littéraire. Poésie, drames, romans, nouvelles, quelque soit le cadre choisi, il faut que l'écrivain atteigne ce point nécessaire, infaillible, où il sera sublime ou ridicule, puissant ou déchu, selon son génie ou sa faiblesse. Il faut qu'il instruise et amuse, qu'il dirige et qu'il moralise son lecteur, qu'il possède à la fois la forme et le fond, la force et la grâce du talent.

Battue à plate couture dans le champ-clos des lettres, la question romantique s'est reproduite, depuis quelques années, dans le domaine des arts. Elle a ses partisans et ses adeptes, mais ils semblent les revenants d'un monde qui a disparu. Ces novateurs, anciens comme le sont généralement tous les novateurs, car — *nil sub sole novi* — reprenant en sous-œuvre la question agitée en 1830, s'efforcent de faire triompher cette doctrine : « que le laid n'existe pas plus dans les arts que dans la nature. » Ils vont même plus loin ; ils soutiennent « que le laid c'est le beau ! » Nous voulons leur démontrer combien il est facile d'égarer sur ces questions le sens artiste et le goût du public. Nous allons répondre à leur paradoxe par une vérité qu'ils taxeront sans doute eux-mêmes de paradoxe, mais qui n'en témoignera pas moins à l'évidence de ceci ; à savoir : qu'il n'existe au monde qu'une seule manière de traiter sainement les choses en fait de littérature et d'art : c'est de ne pas vouloir abaisser ce qui est élevé, ni chercher à élever ce qui doit rester commun.

En ce moment, l'école réaliste tient absolument le langage de ces estimables professeurs d'autrefois qui nous disaient : « Si vous voulez réussir dans les arts, jeune homme, imitez la nature ; » et jusqu'ici nous avons vu tous ceux qui les ont écoutés, qui ont suivi leurs conseils à la lettre, s'atrophier ou se perdre infailliblement. Ceci indique qu'il ne faut apprendre de ses maîtres que tout juste ce qu'ils savent, mais qu'il est séant de les laisser en route et de marcher tout seul, s'ils n'ont rien à nous apprendre au-delà. Tout professeur est naturellement un réaliste ; nous dirons même qu'il doit rester tel, s'il tient

à conserver son titre, c'est-à-dire ses élèves et ses appointements. Mais l'art c'est autre chose ; l'art, c'est l'idéalisme. Or, l'idéalisme ne s'apprend pas ; il s'improvise, il s'inspire. Expliquons-nous : L'art n'imite rien ; il invente, il crée. L'art, c'est Dieu passé dans la palette du peintre, dans le ciseau du sculpteur, dans la double-croche du musicien. Ceux qui disent que l'art c'est la nature se trompent énormément. L'art est une nature à part, un monde *sui generis*. L'art, c'est la nature transfigurée. L'Eternel ayant créé le monde pour les sens de l'homme et s'étant aperçu que ce monde serait pour son âme défectueux et maussade à beaucoup d'égards, en créa aussitôt un autre qu'il plaça comme un spécimen des perfections célestes, dans un coin de la cervelle humaine ; cet autre monde plus beau, plus éblouissant, plus enchanteur que le premier, c'est l'art. Soyons logiques : si l'art n'est que la nature imitée, il faut dire adieu à la fantaisie, à l'imagination, aux caprices qui nous créent pourtant de si ravissantes choses ; il faut briser les porcelaines de Chine, les écussons armoriés du moyen-âge, les trumeaux du dernier siècle, les poteries et les émaux du seizième, où nous voyons réalisées tant de chimères audacieuses, impossibles, qui n'ont pas le sens commun, mais si adorables pourtant et si séduisantes qu'il nous est arrivé plus d'une fois de désirer vivre au milieu de ce monde-là de préférence au nôtre, de vouloir cueillir ces fleurs qui existent dans le soleil peut-être ou dans quelque autre planète supérieure, mais qui à coup sûr ne peuvent pousser sur notre terre ailleurs que dans les plates-bandes de la fantaisie. Connaissez-vous la contrée du globe où naissent les lions et les léopards qui rugissent dans ces armoiries, les papillons et les oiseaux qui voltigent sur ces étoffes de Perse? Connaissez-vous l'île perdue et fortunée où éclosent les bouquets aux vives couleurs qui s'épanouissent avec tant de désordre et de goût sur ces magnifiques châles de l'Inde, dont sont si élégamment couvertes les épaules de nos femmes ? Eh bien, toutes ces belles choses et tant d'autres croissent

dans le jardin de l'art, — nouvel Eden laissé à l'homme ici-bas pour le consoler sans doute du paradis perdu. — De bonne foi, pensez-vous que la musique, par exemple, soit une invention terrestre ? Comment Beethoven, Mozart, Rossini, ont-ils conçu leurs divines partitions, si ce n'est en écoutant l'harmonie des sphères ou celle des concerts donnés dans le ciel par les séraphins? Secrète et mystérieuse intuition, dont le génie seul est doué, et qui témoigne encore mieux de la richesse de sa source et de sa haute origine! Certes, le chant du pâtre et celui du rossignol sont deux harmonies touchantes, mais c'est de la musique réaliste ; nous restons parfaitement sur terre en les écoutant. Tout au contraire, l'idéal monte, s'élève, plane sur nos têtes, et nous transporte avec lui dans un autre monde, à l'audition du *Moïse*, du *Requiem* ou de la *Symphonie* pastorale ; ces mélodies enchanteresses nous ouvrent sur la terre les riantes échappées du ciel. Telle est la différence qui existe entre la nature et l'art, entre le réel et l'idéal.

Donc, si vous êtes réaliste dans l'acception moderne du mot, c'est-à-dire un partisan de la représentation commune et simple de la nature, nous vous dirons que MM. Hornung et Courbet sont deux grands peintres, et qu'ils ont fait trois chefs-d'œuvre : les *Savoyards,* les *Casseurs de pierre*, le *Suisse de l'enterrement à Ornans ;* mais alors Phidias, Raphaël, Michel-Ange et Canova sont des crétins, ou tout au moins des excentriques dont il faut plaindre les erreurs. A prendre l'art ainsi, le potier qui a moulé en terre cette figure de jardinier coloriée qui est là, debout au fond du parc, est un grand homme. — On comprend que le mercier de la rue Quincampoix, que le rentier de la rue Charlot entende l'art de cette façon. Cette manière de sentir est dans la donnée du sens vulgaire ; elle est logique pour le philistin dont l'éducation artistique est à faire. Mais si votre âme a le sentiment de cette autre nature qui commence là où la première finit; si votre intelligence supérieure et cultivée continue avec de la toile, du marbre ou des sons, le sourire, les pleurs,

les passions, les rêves de la vie, pour les amener à exister d'une manière inusitée et surhumaine ; si vous êtes seulement capable d'admirer ces choses, nous dirons que vous appartenez à la race de ceux qui ont créé la *Vénus de Milo*, les *Noces de Figaro*, le *Désert*, les *Frises du Parthénon,* et n'eussiez-vous jamais rien produit, nous vous proclamerons artiste. Or, quand l'artiste compose, peut-on dire qu'il soit sur la terre ? Quand il évoque les merveilles de ce monde idéal, qui vit, murmure et palpite dans son cerveau, n'entre-t-il pas à tire-d'ailes dans une sphère située à une distance incommensurable de celle qu'il habite en réalité ? Et s'il est parvenu à force de génie à faire passer dans son œuvre le charme ou l'harmonie de ce qu'il a vu ou entendu ailleurs, n'a-t-il pas le droit de cité dans le monde de l'art pour avoir dérobé au ciel son secret, pour avoir su créer cette fantasmagorie sublime qu'on nomme la peinture, la statuaire, la musique : image d'une autre vie que celle dont nous vivons tous les jours, image faite à la fois pour nous tromper et nous ravir ?

Si l'art ne devait être qu'une copie, une moulure, un calque, il est certain que les masques de plâtre seraient aussi beaux que les têtes du Giorgione, et que les paysages pris au daguerréotype vaudraient les plus belles toiles de Claude Lorrain. La vérité du dessin unie à la couleur photographique, mise ainsi en relief et apparaissant dans sa nudité, aurait atteint la dernière limite du beau ; elle nous offrirait la perfection ; mais il n'en est pas ainsi, loin de là. Tout ce que l'homme calque ou copie est d'un réalisme triste, plat, désespérant, souvent horrible à force d'être vrai. — Vous venez de perdre un être cher, une mère, une sœur, un fils, et dans cette douleur inconsolable que le cœur s'acharne à nourrir, vous avez fait prendre l'empreinte du visage aimé. Certes, ces traits sont bien les siens ; voici le front qui vous illuminait d'un rayon de beauté intelligente et douce ; voici les lèvres qui vous appelaient, la bouche qui vous couvrait de baisers. Eh quoi ! vous reculez devant cette représentation

fidèle; ce masque qui devait vous charmer vous fait peur! Vous pensiez avoir trouvé un secret pour garder plus pieusement chez vous le souvenir de l'être que vous regrettez, et voici que vous repoussez son image effrayante. Vous appelez un peintre pour qu'il rende à ce visage qu'il n'a jamais vu, le regard, la pensée, la parole, et quand il aura achevé son œuvre vous briserez celle du mouleur! — Vous voyez donc bien que la mort n'est pas la vie; qu'il vous faut quelqu'un qui vous la ressuscite et vous la poétise; vous voyez que, pas plus que la nature, le procédé n'est l'art. Ce que nous aimons dans ce portrait de Rembrandt ou de Rigaud, ce n'est pas non plus la nature prise sur le fait, ce n'est pas le réalisme; c'est une certaine âme ou intelligence de la nature fixée pour ainsi dire sur la toile par le peintre, en passant par sa pensée. Ce qui nous plaît, ce qui détermine notre attention et notre extase, c'est que cette figure nous montre autre chose que l'exactitude de la ligne, autre chose que la ressemblance; c'est qu'en filtrant à travers le génie de l'artiste, cette tête s'est pénétrée de je ne sais quoi qui est supérieur à l'accent de la vérité; c'est qu'elle en a atteint la beauté suprême, la splendeur. Si nous aimons tant le printemps dans les vers de Chénier, de Thomas Moore et de Burns, c'est que nous y voyons d'autres cieux, c'est que nous y respirons les senteurs d'un autre printemps; ou plutôt, c'est qu'ils nous rappellent celui que nous connaissons, et que le talent du poète a réussi à former de mille éléments épars dans son imagination créatrice, une nature originale et savoureuse qui délecte notre esprit en le captivant. Ce ragoût si prisé des fins gourmets de l'art, (qu'on nous pardonne ici cette métaphore réaliste), c'est l'idéal. L'idéal! c'est l'échelle enflammée par laquelle monte l'artiste pour s'éloigner du réalisme. Cette échelle se compose d'une infinité d'échelons qu'il faut franchir avant d'atteindre le vrai beau. Il y a la *manière* de Winterhalter, de Roqueplan, de Dubufe; il y a l'*archaïsme* d'Aligny et de Gérôme; il y a le *style* d'Ingres et de Couture, et tant d'autres degrés.

C'est surtout en matière d'art qu'il est permis de dire :

« Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. »

Formulons hardiment notre axiôme : — L'art est un mensonge. Oui, l'art c'est le mensonge dans la vérité ; car, de même qu'il faut que le mensonge ressemble au vrai pour qu'on y croie, de même l'art doit prendre avant tout l'apparence du vrai pour être l'art. Mensonge divin! tromperie sublime ! illusion inventée par Dieu, mais réalisée par l'homme, tel est l'art.

Ne vous arrive-t-il pas tous les jours de bâtir votre roman le plus charmant et le plus invraisemblable du monde, de rêver enfin autre chose que ce dont vous jouissez, d'autres climats, d'autres forêts, d'autres rivages, et de vous figurer parfaitement le merveilleux pays où se trouve transportée votre vie avec votre personnalité, tout heureuses de leur métamorphose? Eh bien : c'est ce pays intérieur rêvé par vous que l'artiste s'efforce de faire éclore dans ses œuvres au prix de ses veilles, de ses labeurs et de ses inquiétudes. — Admettez que soudain votre existence sorte des habitudes qui lui étaient ordinaires; admettez que vos rêveries deviennent autant de faits, que vos désirs les plus extravagants, vos souhaits les plus inconcevables soient exaucés, (et hormis ceux d'un fou tous les rêves sont réalisables), vous penserez sûrement que c'est un songe ; vous vous le direz à vous-même et vous n'y croirez pas. Cependant, ce rêve sera devenu une réalité, grâce à la baguette de quelque fée bienfaisante, à la conjonction de votre étoile avec celle d'un ami puissant, ou à la coïncidence heureuse de deux circonstances rapprochées par le hasard. L'art n'est autre chose, dans le monde de la fiction, que la baguette de cette fée, que le rapprochement de ces harmonies soudaines. L'art, c'est la transformation fortuite, instantanée, magique, de cette prétendue impossibilité qui crée des obstacles à toute volonté faible, à tout effort insuffisant, qui rend stationnaire une grande pensée en lui coupant les aîles. Mais

une fois l'obstacle franchi et la difficulté vaincue, le réalisme est dépassé ; la pensée entre à plein vol dans l'idéal ; vous voyez aussitôt changer sous vos yeux la face de ce monde où vous rampiez : tout y est transfiguré, parce que l'artiste y poétise pour vous tout ce qu'il touche.

Pourquoi restons-nous constamment froids devant les tableaux de MM. tels et tels, et pourquoi les peintures de Scheffer, de Corot, d'E. Delacroix nous émeuvent-elles instantanément? C'est que dans les tableaux de MM. tels et tels, l'art n'est que de la couleur et du dessin arrangés, moins vrais et moins beaux que nature ; c'est que ces messieurs n'ont pas même atteint le réalisme, tandis que dans les œuvres de Scheffer, de Corot, de Cabat, de Delacroix, nous voyons des figures, des monuments et des arbres bien plus beaux que ceux que nous rencontrons dans les rues, sur les places publiques ou sur la lisière des chemins. — Vous souvient-il d'un certain cheval de teinte violette qui se cabre sur le premier plan du tableau d'E. Delacroix, représentant la *Prise de Constantinople*, au palais de Versailles ? — Certes, voilà une couleur complètement inédite à propos d'un cheval ; mais comme elle s'harmonise avec ce pan de ciel bleu foncé qui perce dans le lointain ! Comme elle occupe hardiment la scène ! Comme elle complète, en l'illuminant, le désordre de cette mêlée barbare et puissante, où tout est bizarre dans le ton, extravagant dans la composition, inouï de conviction et d'audace ; où tout vous attire, vous séduit et vous fixe immobile d'intérêt sur le plancher ; où tout est impossible et si magnifiquement paradoxal qu'au sortir de là, en pensant à l'expression de cet admirable cheval violet, vous vous sentez la plus furieuse envie du monde de refaire ainsi le vers de Despréaux :

« Rien n'est beau que le *faux*, le *faux* seul est aimable. »

Dites-nous donc, si vous l'osez, dites-nous, encore un coup, pourquoi nous éprouvons des émotions si contraires au gros bon sens et à la donnée vulgaire en présence de

ces œuvres diverses? Ah! ne nous le cachez pas : ne serait-ce point que les unes sont sorties des mains de la médiocrité et les autres des mains du génie?

IX.

DOGME ET THEORIE.

DÉVELOPPEMENT DES PRINCIPES.

Médiocrité ou supériorité : tels sont en effet les deux pôles opposés vers lesquels gravitent tous ceux qui tiennent la plume, l'équerre, l'ébauchoir ou le pinceau ; tels sont les sommets qu'atteignent, dans un ordre différent — d'une part — la vanité et l'orgueil sans intelligence, sans talent — les esprits impatients du joug, réfractaires aux règles éternelles du vrai beau ; — de l'autre — l'intelligence docile, l'inspiration soumise aux principes fondamentaux de toute science, de tout art.

Avant d'aller plus loin, nous allons donc poser et résoudre ici comme nous les concevons, les principales questions préliminaires de toute esthétique.

Elles peuvent se résumer en cinq points et se formuler ainsi :

1° *L'art doit-il être soumis à des règles?*

2° *D'où dériveraient ces régles?*

3° *Sur quoi se fonderaient-elles?*

4° *Seraient-elles absolues ou relatives — ou bien en partie relatives, en partie absolues?*

5° *Comment concilier leur autorité avec la liberté de l'inspiration?*

Mais avant d'entrer au cœur du sujet, avant de discuter chacune des questions qui traitent des conditions dans lesquelles l'art doit se produire; il convient sans doute de donner une définition complète de cette haute manifestation de l'intelligence humaine. Il importe de poser hardiment les prémisses avant de tirer les conséquences et d'expliquer d'abord ce qu'est l'art. Ayant à parler des règles qui lui sont propres, on ne saurait mieux faire que de commencer par respecter et par suivre, à son égard, les règles de la logique.

L'art est à la fois une imitation et une création — une imitation lorsqu'il *réalise* par le talent — une création lorsqu'il *idéalise* par le génie. Cette définition, pour répondre à l'ensemble du programme que nous venons d'établir, a besoin de quelques développements qui la rendront d'ailleurs plus claire et plus précise à l'esprit des penseurs — artistes ou élèves.

Un célèbre professeur de l'école des Beaux-Arts (1) a dit : « Il y a dans le champ de la création des notions exactes et un art souverain comme base, règle ou principe de tous les autres arts; c'est l'architecture. — Arsenal des moyens pratiques au début des premièrcs études; arsenal des moyens de composition au début d'un enseignement supérieur, l'architecture donne à toutes les œuvres d'art une base ferme et un cadre régulier ; elle fournit à la plastique la notion de l'équilibre, simple nécessité de toute construction ; elle assied les idées pittoresques dans des lignes définies et stables, car elle sent la nécessité de fixer — fixer les masses, le mouvement, la vie, et jusqu'au sentiment, afin de les produire dans un spectacle qui soit animé sans que l'on ait la crainte de le voir chanceler et s'évanouir; rendre ainsi la vue bienfaisante et la jouissance sereine, en mêlant à l'imagination charmée la conscience de la raison satisfaite, telle est son œuvre. »

Ainsi le premier des arts, l'art primordial, c'est l'ar-

(1) M. Guillaume.

chitecture. Elle est aux beaux-arts ce que l'écriture ou l'imprimerie sont aux belles-lettres ; elle en dessine le langage ; elle en accuse le sens.

L'architecture ne fut dans l'origine qu'une imitation des voûtes formées par les arbres des forêts et des grottes naturelles cachées dans le sein de la terre ; elle naquit du premier besoin qu'éprouva l'homme de se construire un abri pour se préserver des ardeurs du ciel ou de l'intempérie des saisons. L'homme vint donc au monde architecte comme le castor, comme l'abeille ; les constructions lacustres et cyclopéennes le prouvent. Le soin de sa conservation fut le premier mobile de son instinct industriel, la source d'où allait s'épancher cette gracieuse efflorescence qu'on nomme l'art, reproduction intelligente et idéalisée des modèles offerts par la création, qui devait à son tour réagir sur l'industrie aux époques avancées de la civilisation. Ainsi, tandis que les animaux constructeurs reproduisaient constamment leurs asiles selon les mêmes procédés, d'après les mêmes plans et dans les mêmes formes, l'homme — esprit à part — supérieur et puissant — se mettait dès les premiers pas en marche pour atteindre jusqu'aux limites les plus reculées de sa conception primitive ; de telle sorte que, depuis le commencement des âges, il a su conquérir chaque jour un progrès et enrichir son domaine d'une perfection nouvelle. La nature est pour lui comme un vaste musée où il puise et étudie sans cesse les types que son génie reproducteur s'approprie et que son imagination sait si heureusement modifier. Tout s'enchaîne dans l'esprit de l'homme ; son action sur la matière est incessante, variée, éminemment progressive : c'est là un irrécusable témoignage de la sublimité de son être et de l'immortalité de son essence ; or, sa demeure une fois construite, les instruments de son travail et de ses besoins une fois inventés, l'homme devait chercher à les perfectionner, à les embellir. Ses ouvrages, d'abord rudimentaires, se dégagèrent peu à peu de leur grossière enveloppe ; ils affectèrent des formes plus pures ; ils prirent en même temps

un caractère plus particulièrement propre à l'usage auquel on les destinait ; en un mot, l'imagination vint en aide à l'industrie ; la poésie, ou si l'on veut la fantaisie lui transmit ses inspirations ; l'ouvrier devint artiste. C'est ce but de perfectibilité poursuivi sans relâche dans le beau comme dans l'utile qui distingue particulièrement l'industrie de notre époque.

Mais à côté de cette marche naturelle de l'art vers son assimilation avec nos besoins, avec nos nécessités, avec les exigences de notre bien-être et de notre comfort de chaque jour ; à côté de cette tendance à se faire petit, commun, usuel, à se vulgariser, l'art est poussé par un souffle fort et solennel vers des régions plus hautes. Cette sphère vers laquelle l'art monte sans cesse, comme l'homme lui-même monte sans cesse vers la perfection, vers Dieu, c'est la beauté : c'est l'idéal. L'art d'imitation sera donc pour nous le *réalisme,* l'art de création l'*idéalisme.* — Le premier s'apprend ; il procède de l'observation des lignes, des formes et des couleurs, de l'étude, de l'école. Le second ne s'apprend pas ; il se devine, il s'improvise, il s'inspire. Est-ce à dire que cet art, tout grand et libre qu'il soit, puisse se passer de règles, et que dans son inspiration et sa liberté il ne doive pas obéir aux formules, à la méthode, au dogme posé par la nature même, et au rituel consacré par l'expérience, la science et la raison? non assurément, et c'est ce que nous nous proposons de démontrer dans le cours de ce travail.

Ces préliminaires une fois établis ; ces prémisses une fois posées, nous aborderons successivement toutes les questions du programme.

L'ART DOIT-IL ÊTRE SOUMIS A DES RÈGLES ?

L'art est une manifestation double dans ses effets, — manifestation subjective de la pensée par le sentiment, par l'idée et l'expression — manifestation objective par la forme, la ligne et la couleur. L'art se compose donc de deux parties distinctes : la partie immatérielle ou spiri-

tualisée — qui réside tout entière dans l'attraction, le charme et la fascination dont ses œuvres affectent l'âme ; la partie professionnelle — qui consiste à acquérir la science, le procédé, le métier. Or ces deux parties sont régies, chacune dans l'ordre qui lui est propre, par des principes qui sont comme des éléments essentiels de l'art. Tous les arts sont frères ; ils procèdent des mêmes principes. La peinture est sœur de la poésie. La poésie est sœur de la musique. La poésie comme la musique a ses rhythmes qui forment des cadences si douces à l'oreille. L'architecture, la peinture, la statuaire, ont leurs règles qui forment des harmonies si agréables aux yeux. La création étant elle-même une grande harmonie qui a pour origine, pour cause première, la volonté ou verbe du Créateur exprimée par des formes, des images et des emblêmes, comment les arts — qui ne sont autre chose qu'une seconde création dans la première — existeraient-ils, s'ils n'obéissaient eux-mêmes à des lois, autrement dit à des formules, et particulièrement à ces nombres dont les anciens, notamment Pythagore, ont si bien compris et déterminé la puissance ? Les nombres en effet forment la base et sont la règle de tout art, de toute science, parce qu'ils en établissent l'accord et l'harmonie. L'homme ne crée pas ses œuvres autrement que ne le fait Dieu lui-même dont il est ici-bas l'image, le *microcosme*. Or, de même que Dieu a établi des lois en vertu desquelles il procède à ses conceptions dans l'ordre procréateur, de même l'artiste ne saurait procéder différemment à ses propres conceptions sans tomber dans la difformité et la monstruosité. Si le génie méconnaissait les règles absolues qui constituent sa propre existence, il arriverait à l'incohérence des rêves et du cauchemar ; il tomberait dans le chaos et les abîmes du fantastique — le génie serait la folie.

Toutes les philosophies, toutes les théogonies ont reconnu, disons-nous, la puissance absolue des nombres. N'ont-elles pas constaté dans l'ordre de la création que le nombre 7, par exemple, en composait l'ensemble et

l'unité dans ses fractions partielles ? — Ainsi, d'après la théogonie la plus ancienne et la plus savante, le trône céleste serait gardé par 7 archanges répondant aux 7 cieux superposés de l'Empyrée ; c'est-à-dire que l'univers serait gouverné par 7 causes secondes (1). Il y a 7 planètes dans notre système solaire. La semaine se divise en 7 jours, et l'un des plus profonds penseurs de notre temps, Ch. Fourier, a rapporté les 7 notes ou tons primordiaux de l'octave musical, ainsi que les 7 couleurs du prisme qui répondent aux 7 couleurs fondamentales employées par la peinture, aux modulations sidérales des 7 planètes de notre système. — Nous pouvons donc affirmer dès à présent, et cela d'une manière irréfragable, que la peinture, cette reine des arts, obéit tout d'abord pour sa partie matérielle et plastique à 7 règles, à 7 puissances ou causes efficientes, desquelles émanent la richesse et l'harmonie de ses conceptions.

Ainsi renfermées dans cette formule absolue qu'on nomme *septénaire,* la peinture et la musique obéissent en même temps au *ternaire*, c'est-à-dire à 3 conditions d'être principales dont la note ci-dessous donnera l'explication (2). — D'un autre côté, les conditions du ternaire s'appliquent également à l'architecture et à la sculpture :

(1) Les 7 causes secondes ont été personnifiées par les Hébreux sous les noms de Michaël-Gabriel-Raphaël-Anaël-Samaël-Zadkiel et Oriphiel.

(2) L'art est si bien soumis à des règles que, dans l'ordre plastique, il emprunte toute sa magie — pour la peinture par exemple — à la lumière. Or, le *septénaire* dont nous parlons est lui-même le dérivé ou l'harmonie complète du *ternaire* dans toutes les forces de la nature. « Ainsi — dit le savant Gratry — la physique ayant décomposé » le rayon solaire, découvre qu'il se réduit à 3 rayons que l'on peut » obtenir isolément : un rayon de force chimique sans lumière ni » chaleur : un rayon de lumière sans chaleur ni action chimique : » un rayon de chaleur sans action chimique ni lumière. De leur » côté, les 7 nuances du rayon de lumière décomposé se réduisent » à 3 couleurs, la première, la troisième et la cinquième, qui pro-

ce sont pour celles-ci — la ligne — l'angle et la courbe; pour la peinture — le dessin — la couleur — la nuance.

Résumons-nous — au sujet du principe qui est la nécessité même de l'être dans la création, principe qui s'applique aux arts d'une manière aussi absolue et aussi pressante. *Exister — vouloir — agir*, tel est le ternaire divin. Pour constituer son être à son tour, l'homme — création secondaire — se meut dans le ternaire physique, intellectuel et moral. Dans la nature, le mouvement de la vie emprunte ses évolutions et constate son existence par le jour, la nuit, le crépuscule, qui sont les trois termes de la lumière. Le temps lui-même, ce grand maître des êtres et des choses, se divise en trois périodes : le passé, le présent, l'avenir; et Dieu distribue en fin de compte à l'homme ses faveurs surnaturelles en trois dons : la foi, l'espérance et l'amour.

Les règles de l'art dans l'ordre plastique ou matériel sont donc, comme nous venons de le démontrer, aussi absolues que celles qui, dans l'ensemble de la création, régissent les mondes et les êtres.

Dans l'ordre moral et intellectuel, nous allons voir que l'art n'existe qu'à condition d'obéir à une discipline, comme il doit le faire dans l'ordre technique et professionnel. En effet, l'art — nous parlons ici surtout de l'art sérieux, du grand art — l'art n'est pas un simple amusement, une fantaisie, un caprice ; l'art a un but, une

» duisent toutes les autres. Les 7 notes de la gamme s'appuient également sur 3 notes fondamentales qui, en rentrant dans la première, » forment l'accord parfait et sont aussi, comme pour les couleurs, la » première, la tierce et la quinte. Cette loi universelle de l'unité dans » la diversité et de la variété dans l'unité, constitue le caractère du » vrai et du beau dans le discours, dans le drame, aussi bien que » dans la musique, dans l'architecture et tous les autres arts, de même » que dans la vie organique et sociale : la loi, le nombre, la règle régissent tout dans l'univers. » « Le *ternaire* dit de son côté un autre » savant — Eliphas Lévy — le *ternaire* est le but et l'expression suprême de la création : On ne se recherche à *deux* que pour devenir » *trois*. »

mission, comme toutes les manifestations raisonnables de l'intelligence humaine. L'art est fait pour instruire, pour émouvoir et pour charmer. Il instruit en retraçant les annales de l'histoire nationale des peuples; il émeut par la représentation des scènes intimes ou familières qui parlent à nos passions, à notre esprit, à nos souvenirs et nous révèlent à nous-mêmes les secrets de notre propre cœur; enfin, il charme en empruntant pour ainsi dire ses accords à la divine harmonie de la nature qu'il exprime par des études, par des images d'hommes, d'animaux, de fleurs ou de paysages. De là naissent les divers genres, les branches multiples de l'art. Il correspond ainsi par les impressions qu'il fait naître à chacun des sentiments, à chacun des modes de l'âme. Cependant, à quoi sert-il? demandent certains esprits exclusivement utilitaires — qui ne voient dans les rapports d'individu à individu et de peuple à peuple que les résultats de l'offre et de la demande, de la production et de la consommation. Ces gens-là sont de la race de ceux qui à la vue d'un bel arbre s'écrieraient volontiers : Oh! le beau cent de fagots! — A quoi sert l'art? A réagir sur nous-mêmes, à élever notre intelligence, à développer en nous le sentiment du vrai, du juste et du beau; à nous faire trouver la vie plus aimable et plus douce, le plaisir plus attrayant, la liberté plus chère, et si nous la perdons, les regrets qu'elle laisse moins profonds et moins amers. Aux économistes nous dirons que l'art sert à poétiser le travail, à rendre toutes les nations solidaires en leur apprenant à exalter celle qui a su le mieux garder les traditions et le culte du beau; à faire que, des rudes mains de l'ouvrier le luxe et la mode qu'alimentent les industries élégantes, viennent recevoir l'efflorescence, le goût, la vie, le sceau suprême de l'intelligence et de la civilisation.

Mais comment l'art atteindra-t-il ce résultat? Comment accomplira-t-il sa mission sociale s'il n'offre à nos regards que des objets inconvenants ou vulgaires, s'il se borne à frapper nos yeux, à exciter nos appétits sensuels? Ce n'est donc pas seulement à copier la nature, c'est à

l'interpréter, — c'est à l'idéaliser — que doit s'attacher le véritable artiste. Et par quoi cette interprétation devient-elle supérieure? Par la beauté des types, par l'élévation du style, par l'éclat et l'harmonie des couleurs. Savoir donner à ses œuvres quelqu'une de ces qualités diverses, cela s'appelle avoir du talent, — savoir les lui donner toutes, c'est avoir du génie.

Cicéron disait en parlant de Phidias :

« Il y avait en lui un sentiment inné des formes les » plus parfaites, de telle sorte que son ciseau semblait » reproduire de lui-même ces types éternels de la beauté » absolue que Platon a si bien définis. »

En disant avec Cicéron que nous sommes pour l'esthétique de Platon, c'est répondre par l'affirmative à cette première proposition : *L'art doit-il être soumis à des règles?*

D'OU DÉRIVERAIENT CES RÈGLES?

Les règles que l'homme s'impose pour réaliser ses conceptions dans l'ordre artistique dérivent de la connaissance qu'il possède des lois, des éléments et des formes de la nature. La nature, en effet, n'est autre chose que l'œuvre grandiose du premier des artistes.

Lorsque le grand architecte de l'univers — *archeus faber* — comme disait Van Helmont, voulut par une suprême combinaison mettre le sceau à ses ouvrages, il fit un chef-d'œuvre, il créa l'homme : c'est-à-dire le miroir animé, le *microcosme* de la création. Mais le divin auteur des êtres et des choses n'arriva pas d'emblée à cette manifestation supérieure de sa puissance créatrice; il lui fallut élaborer et travailler pendant des siècles la matière inerte et vivante ; il lui fallut longtemps pétrir et façonner de ses mains les éléments multiples de la nature dont se compose et se nourrit le corps humain. Avant que fut le premier homme, dit Gratry : « Dieu avait construit ce globe dans la matière première, dans un nuage. Il avait refroidi cette lave brûlante, l'avait couverte d'eau et mise à la portée du

soleil. Il avait tracé sur l'Océan, qui couvrait tout, le plan d'un palais et d'un jardin et avait fait sortir le palais et le jardin du fond des eaux. La demeure était prête, elle était magnifiquement ornée et richement pourvue de fruits et d'aliments. Des serviteurs animés, des forces dociles existaient déjà pour le maître quand il parut. » Tout cela ne se fit pas en un jour. La Genèse nous parle de sept périodes, y compris celle du repos (*toujours le septénaire dont il a été question plus haut*) pendant lesquelles Dieu préluda patiemment, en vertu des lois, règles et principes éternels, par des œuvres inférieures, grossières, presque informes, par des bouleversements de terre et d'eau, par des créations d'essai, par des animaux étranges, presque fantastiques, par des monstres anté-diluviens, à cet ouvrage noble et majestueux que nous nommons l'homme et qui est devenu le dernier mot, le type le plus parfait de la créature vivante et parlante, en même temps que le criterium accompli, absolu, de l'art sculptural.

C'est à la façon du sublime organisateur des choses que doit évidemment procéder l'artiste. Avant de donner la vie à son œuvre, avant de réaliser son inspiration, il travaillera les éléments ; il perfectionnera l'instrument. L'exécution, c'est-à-dire le procédé — le faire — le métier — doivent être tentés de mille manières avant la mise au jour de la composition, avant la révélation tangible de l'idée. En un mot, l'effort de la main, le travail matériel de l'artiste précéderont toujours ses créations ; et cet effort, ce travail préliminaire seront d'autant plus ardus, fréquents et soutenus, que l'œuvre qui doit caractériser son génie se rapprochera le plus près de la perfection. Ce serait donc une grande erreur de croire que, dans les arts, il est possible d'arriver d'emblée à composer des chefs-d'œuvre. Ce serait une erreur de regarder toute manifestation plastique supérieure comme soudaine et prime-sautière. S'il en était ainsi, l'homme serait plus puissant que Dieu même. Sans doute, l'instinct, la passion, le désir sont des excitants d'une certaine force chez l'homme bien doué. Ces stimulants s'élaborent et grandissent dans son âme

par une disposition native qui est comme la source première des inspirations et des actes ; mais aucune œuvre remarquable ne s'accomplit, aucun fait souverain ne se produit dans les arts, avant qu'un long essai de pensées et de travail ait complété l'exercice du talent, ait perfectionné ses moyens. Giotto dessina longtemps ses maigres moutons avant de devenir un vrai peintre. Raphaël, avant d'être un maître, fut écolier chez le Pérugin. Phidias brisa plus d'un bloc de marbre avant d'achever le Parthénon. Palissy consuma par milliers, dans son four, les aiguières et les potiches avant d'en laisser refroidir une seule pour la postérité. Ainsi — sculpture — peinture — architecture — céramique — science d'abord, c'est-à-dire principe, règle, coordination, combinaison, agencement : art ensuite — c'est-à-dire pensée, imagination, harmonie, beauté. La science doit toujours précéder l'art. L'exécution, c'est-à-dire le métier, le faire, le procédé, doivent être connus, étudiés et pratiqués avant d'ouvrir à l'inspiration le champ infini des œuvres artistiques. Combien possèdent l'une de ces facultés qui ne seront jamais assez pourvus des autres ! Combien ne seront jamais qu'ouvriers sans pouvoir s'élever plus haut ! C'est que — être artiste, dans l'acception la plus juste et la plus complète du mot, — c'est être à la fois maître de l'inspiration et de l'exécution; c'est avoir travaillé d'abord à perfectionner l'instrument, l'outil; à rendre la couleur, le marbre ou le bronze malléables et fusibles à volonté, le pinceau, l'ébauchoir et le ciseau faciles, souples et obéissants. — Soyez forts et savants, confiants et calmes, ô artistes! et si vous avez du génie l'inspiration viendra toujours au moment voulu, à l'heure prescrite, c'est-à-dire lorsque vous aurez acquis les moyens matériels suffisants pour l'exprimer et la faire valoir. Quand l'arsenal est bien garni, les armes en bon état, l'artillerie en position sur la brèche, le feu doit produire son effet. Cependant, chose remarquable ! notre temps qui plus qu'aucun autre, en raison sans doute de son idolâtrie pour la matière, se montre riche en procédés, en ressources de métier et de main; alors que l'homme

sait dompter et assouplir tous les métaux, tous les minéraux; les extraire, les pétrir, les façonner, les polir et leur faire prendre toutes les formes; notre époque enfin, qui possède au plus haut degré la perfection de l'instrument, la volonté et la puissance de l'exécution ; notre époque produit peu de grands artistes, partant peu de chefs-d'œuvre. Si nous recherchons la cause de cette contradiction, la raison d'une conséquence si différente des principes que nous recommandons comme règle constitutive de l'art, nous la trouvons dans l'évidence de cette vérité élémentaire : à savoir — que la matière ne doit être considérée que comme élément ou comme agent, et non comme but. Est-ce la faute de l'art si ceux qui le pratiquent commettent sur ce point une erreur capitale? S'ils prennent le moyen pour le résultat; s'ils sacrifient l'inspiration à l'exécution? On leur a dit : inventez; ils disent : nous possédons le savoir-faire. On leur a parlé pensée, sentiment, génie, idéal; ils ont répondu : imitation — souplesse de main — procédé — réalisme. — Ils ont feuilletonisé l'art au lieu de l'écrire. — Ils nous en donnent tous les jours la monnaie en gros sous, au lieu de nous en distribuer l'or à dose restreinte mais précieuse. Le monde s'en console, mais qu'en pensera la postérité?

Pour être dans le vrai, il faut revenir à la pureté du dogme, à cette règle qui veut que l'inspiration et l'exécution s'harmonisent dans toute œuvre d'art. S'il n'est pas de degré du médiocre au pire, c'est surtout en pareille matière. Le médiocre devient facilement le laid dès qu'il se trouve en présence du beau. Or, vaincre et anéantir le laid, c'est le triomphe suprême de l'art. C'est la victoire de Dieu sur Satan, du bien sur le mal. Sans règle comment y parvenir? Sans stratégie comment un général sortira-t-il vainqueur de la lutte? Atteindre son but, c'est avoir observé toutes les conditions nécessaires pour y parvenir; arriver au sublime par l'inspiration, à la beauté par l'exécution, c'est avoir deviné le secret de l'art, c'est avoir trouvé la route des chefs-d'œuvre !

Les règles de l'art dérivent donc de plusieurs formules

aussi positives que les mathématiques, de plusieurs principes aussi certains que ceux de la morale. Dans les essais, dans les tentatives et les études préalables, il faut sans cesse chercher la perfection et ne jamais se contenter de l'à-peuprès. L'idéal et la morale se touchent : ce sont deux pôles que rapproche un aimant identique. Le beau, c'est le bien. La beauté, c'est une face de la justice et de la raison. Divin équilibre ! Parfaite pondération ! Il n'est donné qu'à l'homme supérieurement doué de l'atteindre et de s'y maintenir, en travaillant et en aimant. Travail et amour — tels sont en effet les deux termes qui répondent à l'exécution et à l'inspiration dans chacune des manifestations de l'intelligence humaine. Pour remplir complètement les devoirs que l'amour de l'art impose, il faut entreprendre courageusement le travail qui féconde et ne pas s'en tenir au hasard, aux essais d'aventure. Il ne suffit pas du caprice, il faut la volonté. Il faut opposer l'action à l'inertie, la patience au découragement, la résolution aux velléités, la forme à l'apparence, la réalité à l'effigie. C'est au nombre des années d'étude et à la persévérance des efforts que l'on reconnaît les vocations véritables ; c'est à la durée du temps employé à méditer et à composer ses œuvres que l'artiste devra de solides succès. L'improvisation ne saurait remplacer dans les arts ni l'élaboration vigoureuse de la pensée, ni la science du style qui imprime aux ouvrages ce caractère de maturité, cette marque puissante qui est comme le sceau de leur immortalité. On peut obtenir avec la prestesse de main, avec la rapidité et l'habileté d'exécution une renommée éphémère ; la gloire n'est réservée qu'au génie, et le génie c'est, avec le feu sacré et l'inspiration, la patience : c'est elle qui consacre ses œuvres. Un poète penseur (1) l'a éloquemment proclamé dans un vers qui devrait être inscrit en lettres de bronze sur la porte de tous les ateliers :

« Le temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui ! »

(1) Lamartine.

Indépendamment de la science, du procédé, du faire technique qui constituent le métier appris dans les écoles, certains principes, certaines données historiques et traditionnelles, certains ouvrages émanant des maîtres de l'art nous ont été proposés depuis des siècles comme autant de types et de modèles. L'antiquité surtout se pose pour l'artiste en arbitre suprême, en professeur émérite dont il ne lui est permis de répudier ni de négliger les leçons. L'art égyptien du temps héroïque des Pharaons et des Rhamsès ; l'art grec de l'âge de Phidias et de Praxitèle ; l'art romain du siècle d'Auguste, offrent aux artistes de nos jours des chefs-d'œuvre multiples, variés, qu'ils n'ont en quelque sorte qu'à imiter pour réussir.

Dans une période plus récente, les créations du moyen-âge, celles des Indiens et des Arabes ou Maures d'Espagne présentent également aux artistes modernes de nombreux spécimens, parmi lesquels ils n'ont pour ainsi dire qu'à faire un choix pour se montrer originaux tout en n'étant qu'imitateurs. Toutes ces œuvres diverses peuvent passer pour autant de criteriums d'où dérivent les règles qui doivent servir parmi nous de précepte et d'enseignement à l'art. Les plus saines, les plus pures doctrines en cette matière découlent pour nous d'une manière absolue des chefs-d'œuvre que nous a laissés l'antiquité, et ces formules sublimes sont inscrites, comme autant de dogmes sacrés, sur les frises du Parthénon et de l'Acropole, sur le front de la Vénus de Milo, de l'Apollon du Belvédère et de la Niobé, sur les fresques du Vatican et dans les paysages du Poussin, savants reflets du génie antique !

L'antiquité a été et sera éternellement la nourrice des arts, parce que — la première — elle en a possédé le sens intime et sacré, parce qu'elle a compris, dès l'origine, la beauté naturelle et la beauté idéale, parce qu'elle a en quelque sorte divinisé la forme par son culte et sa passion. En effet, les Grecs, nation artiste et simple par excellence, durent moins à la science qu'à leur naturel enthousiasme pour la ligne et à l'idée qu'ils s'étaient faite de la supériorité, disons mieux, de la divinité humaine

d'atteindre les sommets de l'art — le *Sanctum regnum* — le *Summun caput* — auquel aucun peuple n'est parvenu depuis eux.

Nous croyons utile de développer ici notre pensée. Dût-elle nous entraîner un peu loin, elle ne s'écartera pas du sujet; seulement, en élargissant l'horizon, elle remplacera un développement didactique par une discussion plus philosophique, plus originale et surtout plus hardie. — On nous pardonnera — nous espérons — de l'avoir osée.

Ce ne fut pas, disons-nous, le climat de leur pays, leur ciel resplendissant d'azur et d'or, leur nature aux lointains vaporeux; ce ne fut pas leur sens esthétique si généralement prononcé, qui seuls mirent les Grecs en possession de la perfection, de l'idéal. Il faut en chercher la source dans une conception plus haute, dans la poésie dont ils surent revêtir toutes les œuvres de la création, dans ce *mens divinior* qui leur fit regarder les objets matériels eux-mêmes comme vivants, comme animés de l'esprit d'un dieu, et recélant sous leur forme tangible une intelligence. En divinisant pour ainsi dire tous les objets de la nature, les Grecs étaient arrivés à considérer sans cesse la création sous ses aspects les plus nobles et les plus intéressants. En prêtant une âme aux mers, aux forêts, aux vallons, aux collines, aux fontaines; en admettant un dieu caché dans chacune des manifestations sensibles du ciel et de la terre, ils acquirent nécessairement une plus grande somme de spiritualité. Aussi est-ce, à notre avis, un contre-sens évident, une erreur incroyable, d'avoir considéré jusqu'ici le panthéisme comme frère du matérialisme et de l'avoir conspué à l'égal de cette doctrine grossière et malsaine. Dégagés au contraire du limon primitif par une intuition merveilleuse des choses célestes, les Grecs marchèrent avec un admirable ensemble vers une civilisation exquise dont l'art devint chez eux la plus délicate expression. Les types de beauté, d'élégance, de dignité, de noblesse, conçus et réalisés par Phidias, Praxitèle et leurs émules, sont restés avec leur

caractère absolu et resteront encore longtemps pour nous d'inimitables modèles. Et pourtant, le corps humain seul fut pour eux la base fondamentale de l'art; ils se servirent bien de tous les autres objets de la nature comme d'attributs et d'accessoires, mais ils considérèrent avec raison la forme humaine comme principe essentiel de l'art. Chose remarquable aussi, ce ne fut pas par la dissection, par la connaissance des muscles, des os, des nerfs, des tendons, de tous ces ressorts cachés qui font agir ses articulations; ce ne fut pas par l'étude approfondie du squelette, de la charpente humaine, qu'ils apprirent à faire mouvoir avec tant de grâce les membres du corps. Les Grecs n'avaient pas d'amphithéâtres chirurgicaux; ils ne connaissaient pas l'anatomie; il est douteux qu'ils aient étudié cette science aux cours de clinique du docteur Hippocrate, et qu'ils aient appris là les secrets de leur statuaire. Ils prenaient leurs modèles au hasard, et simplement comme ébauche : ici — l'athlète du cirque — au gynécée l'esclave, ou la jeune Canéphore dansant demi-nue dans les fêtes de Délos; ailleurs — la patricienne sortant du bain légèrement voilée et suivie de ses compagnes. Sur ces simples motifs ils bâtissaient des Parthénons, ils inventaient des Iliades; tant il est vrai qu'il faut peu de chose au génie pour créer des merveilles. Ils suppléaient à la science par l'inspiration, l'observation et le sentiment. Ils trouvaient dans leur sens exquis du beau, dans leur adoration constante des merveilles de la nature, cette sûre et fine appréciation plastique, mère de leurs chefs-d'œuvre.

Si l'on doit admettre que les anciens, qui furent supérieurs dans les arts, ne procédaient pas comme les modernes dans l'étude et la recherche de l'idéal, il faut en inférer que ce n'est qu'en procédant comme eux que les modernes pourront égaler les anciens. Or, pourquoi ne procédons-nous pas comme eux? — Cela tient à des causes puissantes; cela tient, non pas à nos habitudes, à nos goûts, à notre esprit qui n'ont guères changé depuis Athènes, mais à nos croyances; païens du XIXe siècle par

nos tendances au plaisir, par notre amour du luxe, par nos instincts artistiques et littéraires, nous valons beaucoup moins que les contemporains de Périclès par nos propensions anti-religieuses et anti-admiratives. La supériorité artistique des Grecs tint à un milieu et à un courant d'idées qui ont disparu. Nous sommes sortis du cercle des attractions laudatives et enthousiastes ; nous n'aimons plus ; nous ne croyons plus ; c'est par là que nous avons perdu ce qu'ils possédaient au suprême degré — la connaissance naturelle et philosophique de l'homme. En effet, chez eux une perception lucide, en quelque sorte voyante, les initiait et les introduisait pour ainsi dire de plain-pied dans la science des harmonies, des proportions et des formes. Ils ne connaissaient pas la structure intérieure du corps humain, et ils en rendaient supérieurement la souplesse et les attitudes. Ils exprimaient sans effort, en même temps qu'ils les concevaient avec leur caractère gracieux ou grandiose, les sujets symboliques, historiques ou naturels que leur goût épuré joint à leur savoir traditionnel leur faisait si bien choisir. En divinisant comme le leur enseignait le paganisme tous les éléments de la nature, leur préoccupation constante devait être de représenter des êtres divins, des choses divines. Prêtant à leurs modèles des vertus et des facultés surhumaines, ils cherchaient à les revêtir de formes majestueuses, à les ennoblir, et à réaliser dans chaque ouvrage un type pur et parfait. Leur génie naquit donc de leur religion, de leurs croyances, à la fois surnaturelles et philosophiques. Ce fut du reflet de l'idée supérieure qu'ils s'étaient faite de la grandeur, de la beauté et de la majesté des Dieux, qu'ils illuminèrent la figure humaine. D'ailleurs tout homme avec qui conversaient les Dieux était bien près d'être un dieu lui-même, et l'idéal devenait facile pour qui se faisait de l'homme et de sa destinée une si haute opinion.

Mais l'idéal moderne a-t-il donc tellement changé de point de vue que nous ne puissions, en nous rapprochant des principes essentiels professés par les Grecs, arriver

à perfectionner nos œuvres artistiques tout en leur conservant un cachet actuel et contemporain ? De tout temps — c'est là notre foi — l'idéal n'a eu sa raison d'être que parce qu'il s'appuyait sur des réalités. — Le génie, n'en doutons pas, n'est que l'intuition de beautés qui existent formellement quelque part. L'imagination est chez l'artiste une seconde vue aussi positive, aussi sûre que la vue des sens : c'est le miroir magique dont Dieu se sert pour se manifester aux terrestres élus. Raphaël dut voir Marie dans les nimbes d'or du ciel, comme Praxitèle avait vu Vénus sortant de la mer d'Ionie — tous deux dans un rêve divin — mais qui sans doute était l'image d'un fait réel et antérieur ; c'est pour cela que Praxitèle et Raphaël ont si bien compris et exprimé, l'un la beauté païenne — l'autre la beauté chrétienne. L'idéal, de quelque côlé qu'il vienne, de quelque part qu'on l'accepte, n'est que la transfiguration d'une réalité. Si vous regardez l'homme, ce roi de la création, comme un demi-dieu — et il l'est en effet puisque le gouvernement de la terre lui a été dévolu en raison de son intelligence et de sa beauté — aussitôt votre esprit comprendra que pour reproduire dignement son image, il faut que l'artiste se perfectionne et s'élève au-dessus de la sphère ordinaire, à la hauteur du sujet qu'il veut représenter. Delà se formera un milieu très-favorable et très-élargi. Delà une rectification intime du sens de la nature visible, une inspiration translucide qui imprimera aux conceptions comme aux œuvres du génie un caractère particulier de grandeur et de sublimité. Personne ne niera que les idées de spiritualisme propagées par les péripatéticiens et leur école n'aient puissamment servi la civilisation athénienne. Platon et Aristote furent, non-seulement les précurseurs, mais les pères, les docteurs de l'art grec. Nous n'avons pas à rechercher bien loin pour apprendre comment l'homme est devenu le type plastique de la beauté et de l'art statuaire. L'homme devenant d'abord le type absolu, définitif, de la créature intelligente, il n'en pouvait être autrement : l'un n'est que le corollaire de l'autre, et la

démonstration en est bien simple. Si l'homme, résultat d'une conception supérieure, apparaît comme le sceau de l'œuvre divine, c'est qu'il renferme en lui — au moral comme au physique — toutes les diversités de la création; c'est qu'il en est le miroir et qu'il en offre à la fois — dans son apparence finie et son être infini — l'abrégé, la répétition et l'image. L'homme n'est-il pas comme la terre, un composé d'éléments multiples et dissemblables? Il en reproduit l'architecture souterraine par sa charpente osseuse. Ses ongles et ses dents figurent le règne minéral; son sang et ses humeurs représentent admirablement le flux et le reflux des océans; ses cheveux et sa barbe sont comme des efflorescences végétales; enfin tout le règne animal dont il possède les attributs au degré le plus élevé, se répercute et se résume en lui. Ainsi, l'homme est plus courageux que le lion, plus infatigable que le cheval, plus rusé que le renard, plus intelligent que l'éléphant, plus constant dans ses affections que le ramier, plus musicien que le rossignol, et ainsi du reste. Il semble que la création de l'homme n'ait pas été une fonction ordinaire de la nature, mais la solution de toutes ses fonctions combinées, la concentration de son vouloir et de ses influences. L'activité incessante de la nature agit sur l'homme, sur ses facultés et les substances qui constituent son individualité propre, comme les astres agissent sur la terre et ses éléments. D'où il résulte que toutes les facultés et tous les attributs, tant matériels qu'intellectuels, étant en essence dans ce microcosme appelé race humaine, il ne saurait y avoir pour l'art un but plus sérieux et en même temps plus attrayant, un plus noble objet d'imitation que l'homme lui-même, que la représentation de sa personne, de ses passions, de ses mouvements, de ses actes — coordonnés — disciplinés — ennoblis et idéalisés.

Nous avons démontré que la science de l'intérieur, que la connaissance de la charpente humaine, autrement dit, de l'anatomie et de l'ostéologie ne constituaient pas précisément l'artiste; que l'observation aidée du sentiment et de l'imagination pouvait le conduire plus sûrement

dans la voie des chefs-d'œuvre. Il n'y a que Dieu qui ait procédé par la science complète des éléments, dans la création de son éternel ouvrage. Ces éléments étant donnés avec des lois inhérentes à leur substance, Dieu n'a eu qu'à vouloir et l'œuvre a été créée aussitôt que conçue. Chez l'artiste, le sentiment et le génie font l'office du verbe divin. L'homme bien doué crée ses ouvrages d'art avec les mêmes moyens et par un procédé analogue à celui dont Dieu se sert pour créer les intelligences et les splendides tableaux de la nature ; seulement, le verbe ou volonté de l'homme n'étant qu'une cause seconde, relativement au verbe divin, l'artiste a besoin d'emprunter à la création des éléments déjà travaillés et des instruments de fabrication étrangère à son œuvre pour rendre palpables ses idées, pour formuler en marbre, en couleur ou en rhythmes, les conceptions de son esprit.

Nul doute qu'en se plaçant à ce point de vue le statuaire ne prenne un plus large essor vers des cimes supérieures, et qu'il ne parvienne à régénérer son art qui n'a fait que décliner depuis Athènes. Nous croyons donc sincèrement que c'est dans l'ordre intellectuel et surnaturel qu'il faut chercher désormais le rajeunissement des arts — c'est-à-dire le secret de revêtir nos œuvres plastiques de cette fleur de vie, de ce parfum de pure beauté qui émane éternellement de l'art grec. Comme nous l'avons dit, cette expression supérieure eut, chez les anciens, son foyer principal dans la pensée véritablement religieuse que les Dieux descendaient de l'Olympe pour vivre parmi les hommes, cachés sous des formes terrestres ; qu'ils aimaient se faire représenter en statues et adorer ainsi par eux. L'antiquité puisa donc dans son idolâtrie sa puissance et sa supériorité de création ; elle voulut voir ses Dieux et elle les vit. En les imaginant sous les formes à la fois si pures et si parfaites dont elle illumina ses Panthéons, elle sortit triomphalement des abstractions et rendit vivant l'Olympe de ses rêves ; elle réalisa son idéal. L'art — et particulièrement la statuaire — doit être un fruit naturel fécondé par une croyance, sans cela il n'a ni goût

ni saveur. Aussi le beau, qui est un attribut divin, lui sied-il à ravir; aussi le nu, qui est la vérité de la ligne et de la forme, lui convient-il mieux que la draperie — fût-ce la plus habilement travaillée, fût-ce le plus gracieux des peplums. Vos statues seront vivantes et parlantes par les modelés, les méplats, les poses et les attitudes, si les personnages qu'elles ont pour objet de représenter se meuvent dans un milieu social, religieux et philosophique avancé; s'ils respirent l'atmosphère de leur temps, si, comme nous aimons à le reconnaître parfois aujourd'hui, l'intelligence de l'époque les pénètre et les dégage tous — héros — grands hommes — princes — bourgeois ou gens du peuple — des étreintes matérialistes du dernier siècle. L'athéisme n'a produit dans les arts comme dans les mœurs que faiblesse, corruption et dégénérescence; le panthéisme a créé des âmes fortes et des merveilles. Soyons donc plutôt encore panthéistes qu'athées pour devenir de grands artistes. Sans déserter nos basiliques, nos collégiales et nos nefs catholiques; sans répudier le génie de nos pères dont nous sommes séparés par le temps et le progrès des idées, osons remettre le bout du pied sur le péristyle de l'Acropole; reconnaissons encore dans nos champs — Narcisse, fils de Lyriope et du fleuve Céphyse; aimons Daphné couverte de son écorce de laurier rose; — aimons l'homme, surtout, et admirons le comme le plus pur miroir de l'infini; nous en viendrons alors à le représenter dignement, car nous l'aurons compris, et comprendre l'homme, c'est comprendre le secret de la création tout entière, c'est comprendre Dieu.

Voilà, selon nous, au point de vue idéal comme au point de vue pratique, d'où doivent dériver les règles et les principes du grand art, de cet art qui perfectionne l'homme parce qu'il contribue à l'ennoblir en spiritualisant autour de lui jusqu'aux éléments les plus simples, jusqu'aux instruments les plus usuels de sa vie; parce qu'il est, en définitive, la plus haute marque de son état de civilisation.

SUR QUOI SE FONDERAIENT CES RÈGLES?

Sur l'expérience, le bon sens et la raison ; sur la doctrine du beau, de préférence à celle du laid; sur les leçons de l'école, en accord avec les saines inspirations et les beautés de la nature. Mais, il n'y a — objecte-t-on — qu'une seule nature et il y a plusieurs écoles. Est-ce à dire pour cela que la nature soit la meilleure des écoles, comme le rèpètent à satiété ceux qui font fi de l'école et qui exaltent la nature à ses dépens?

Nous croyons utile de rectifier et d'asseoir, sur ce point, le jugement de beaucoup de gens pour qui toutes ces définitions subtiles deviennent autant d'imbroglios. Nous dirons donc que si la nature — par l'infinie variété des types qu'elle offre à l'artiste — doit être considérée comme la source la plus pure du génie ou du talent, l'école doit en être la directrice : que l'on se figure un fleuve dont le travail de l'homme aurait endigué et encaissé les rives, de manière à régulariser son cours et à en modérer les écarts. Ainsi il peut y avoir, à coup-sûr, du génie et du talent sans école, mais sans école il n'y a point d'art. Cette vérité n'est pas aussi banale ni aussi répandue qu'on pourrait le croire; elle n'est pas surtout en honneur chez la plupart des peintres modernes, à qui l'on a chanté sur toutes les gammes depuis quarante ans que la meilleure école — c'est la nature. La nature est le modèle ; mais l'école c'est la paire de lunettes que l'homme doit s'appliquer sur le nez pour mieux voir les lignes, les contours et les couleurs, s'il veut véritablement conquérir le nom d'artiste, s'il tient en un mot à savoir se servir de son génie. Quand Giotto dessinait ses moutons dans la vallée de Mugello, il n'était qu'un inspiré de la nature; Giotto ne devint artiste que lorsque, ayant abandonné Cimabuë, son émule, il peignit sur les murs de l'église des Franciscains, à Assise, la glorification de Saint-François, et reçut pour consécration de son talent les faveurs de Boniface VIII et de Clément V. — Entre l'inspiré de la

nature et l'artiste, il y a donc une distance énorme, une immense barrière : le style ! Et nous croyons être dans le vrai en affirmant que cette qualité suprême de l'artiste, ce n'est pas la nature qui la lui donne, mais l'école. Lorsqu'on dit d'un peintre : Il fait école, on entend assurément qu'il possède les rudiments, les principes et les caractères du savant, du maître, de celui qui enseigne ou qui peut enseigner, et non autre chose. Quel singulier égarement de considérer, par exemple, messieurs tels et tels comme faisant école parce qu'ils traînent à leur suite une tourbe plus ou moins pressée de plagiaires ! Ces messieurs ont incontestablement du talent, mais ils manquent de style ; ils ne peuvent point faire école ; ou alors ce serait une mauvaise institution que la leur, car si elle ne possédait ni leur génie ni leurs ressources, la foule des adeptes s'égarerait infailliblement. Ces messieurs sont des originaux en peinture, comme Paul de Kock et Pigault Lebrun sont des originaux en littérature : ce sont les bateleurs de l'art, ils ne sauraient en être les pontifes ; ils n'ont pas d'élèves ; ils n'ont que des imitateurs.

D'où viennent ces divergences d'opinions, et surtout ces divergences de tendances et d'aspirations qui divisent aujourd'hui le monde des arts ? Précisément de ce principe faux, mis en avant par quelques hardis tourmenteurs de la brosse : la meilleure école, c'est la nature ! — A ce sujet, encore une fois, entendons-nous : la nature, nous le répétons, est un modèle, mais ce n'est pas un enseignement. Comment faire? Vous n'arriverez pourtant à être complet qu'en imitant l'une et en écoutant l'autre. Donc, imitez la nature en la faisant passer à travers le prisme de votre imagination et de votre esprit ; mais écoutez l'école et surtout profitez de ses leçons, si vous voulez acquérir avec un solide mérite le cachet qui en rehausse et en consacre la valeur. C'est pour n'être pas tous suffisamment imbus de cette doctrine élémentaire et saine que nous assistons à un étrange spectacle ; que nous voyons chacun aller de son côté, se livrer à toutes les fantaisies, à tous les caprices, à toutes les

orgies du cerveau et de la brosse, s'éparpiller en œuvres de hasard sans but, sans consistance, partant toujours de ce point de vue que — dans les arts — la meilleure école c'est la nature. Le procédé lui-même, qui n'est qu'un mode de faire, qu'un instrument, s'est subdivisé à l'infini; en sorte que l'on pourrait dire que chacun, à l'aide de ce moyen, de ce dérivé de l'école, chacun aujourd'hui fait école, c'est-à-dire possède sa manière propre, son style à lui, et peut se poser en chef. Il faut juger chaque talent à part ; les grandes catégories disparaissent, et le grand art, l'art vrai, se perd par suite d'une diffusion trop générale. Ainsi, en peinture, le nu déjà n'existe plus ; d'où il suit que la représentation dessinée de la forme humaine, ce type le plus achevé des belles proportions, se néglige et s'oublie. L'art tend ainsi à s'éloigner de l'idéal et à se matérialiser. Les vêtements, les meubles, les accessoires sont traités avec science et caressés avec amour ; cette draperie flotte et chatoie ; ce vase est un relief ; cette fleur sort du tableau ; on la respire et peut s'en faut que la main ne s'approche pour la cueillir ; mais voyez : cette figure grimace ; ce bras retombe flasque et sans vie ; ce pied se contorsionne horriblement ; ce sein de vingt ans semble une calebasse inerte ; ce cou est languissant et mal attaché. Et la foule des imitateurs de s'élancer, nonobstant, sur les traces du soi-disant maître dont les esquisses informes ont acquis, grâce aux coups de tam-tam de l'atelier, une célébrité surfaite. La prétendue école une fois fondée , les élèves surabondent ; on se rue, on se presse autour d'œuvres à peine ébauchées. Mais elles ont la vogue, et la fortune suit de près. Or pour nous, l'atelier n'est pas l'école ; l'atelier c'est la mode, l'excentricité et l'engouement. — Voilà pourtant ce qu'on appelle aujourd'hui une école, un art , comme si l'école n'était pas le tabernacle où repose l'ampoule bénie ; comme si l'école n'était pas la tradition. Aussi deviennent-ils de plus en plus rares de nos jours ces artistes résolus et tout d'une pièce, marchant droit dans leurs convictions, pratiquant l'art

comme un devoir et l'exerçant comme un sacerdoce. Obéissant aux éternelles doctrines, fidèles aux formules d'une saine esthétique, ils dédaignent le mercantilisme et les prodigalités qu'il enfante ; désintéressés et indépendants, souvent ils souffrent et vivent mal ; mais combien ils sont grands, lorsque après avoir docilement suivi les leçons de l'école, ils arrivent à interpréter magistralement la nature et à l'idéaliser dans leurs conceptions parfaites!

Nous voulons citer des noms le moins possible ; nous aimons mieux nous en tenir aux généralités : c'est le plus sûr moyen d'être impartial. La nature fait le peintre, dit-on : erreur ; — la nature ne fait pas plus le peintre qu'elle ne fait le musicien et le mathématicien. La peinture se compose de deux éléments : le dessin et la couleur. La nature fait le coloriste mais non le dessinateur, et c'est dans le dessin et par le dessin que se révèle le style, signe particulier du grand peintre. Vous connaissez ce pâtre de la Touraine dont le cerveau est une fournaise d'équations et de problèmes, dont la tête sue des chiffres et des logarithmes : Hé bien ! ce n'est point un mathématicien, c'est un calculateur. Il n'a pas la science ; il n'a qu'une faculté. Sa facilité est prodigieuse, mais elle est inapplicable et elle demeure improductive, n'étant aucunement susceptible d'être dirigée par la méthode ; or l'école c'est la méthode, et la méthode seule mène à l'art. Pensez-vous, par hasard, que Rossini ait ignoré les secrets de la fugue et du contre-point ? S'il n'eut pas été initié aux mystères de la composition, s'il n'en eût pas approfondi les ressources, Rossini eût inventé des airs, mais il n'eût pas composé de musique ; *Guillaume Tell* n'eût pas vécu au grand jour d'une scène d'opéra ; ses cavatines n'eussent défrayé que les cafés chantants de Naples ou les musicos des Abruzzes. Ce qui donne de l'âme aux compositions du grand maëstro, c'est son génie ; mais ce qui leur donne un corps, c'est l'art. Je vous le dis en vérité, sans l'unité et l'harmonie contenues par la règle, il n'y a point d'école; et dès lors l'art n'existe pas. Les facultés les plus bril-

7.

lantes de la nature ont besoin d'être enserrées dans une méthode, comme les membres trop vigoureux de l'enfant dans les langes d'un maillot, sans quoi toute force se disperse ou se suicide, tout génie s'épuise sans rien créer de vivant, d'éternel. — Vous pourrez vous soutenir libre et livré à vous-même dans un milieu de fantaisie et de caprice, mais vous ne vivrez pas, au point de vue de la gloire et de la postérité. — Allez donc à l'école, ô Giottos du dix-neuvième siécle! Puisez vos inspirations dans la nature, la poésie ou l'histoire, mais ne dispersez pas vos forces et n'égarez pas votre talent dans un conflit d'impuissants efforts ou de pernicieuses influences, aussi éloignés de l'idéal que du réel, nous voulons dire de la raison. Les arts sont frères; ils se soutiennent tous par un même point d'appui conventionnel. La peinture comme la poésie a sa prosodie, sa gamme de tons vrais ou faux, harmonieux ou criards. Elle a sa coupe et ses hémistiches, pour ainsi dire, sa scandaison et sa césure qu'elle ne saurait enfreindre sans tomber dans le chaos, dans la négation de l'art : *Ut poesis pictura.*

Aujourd'hui, un peu partout et dans tout, l'improvisation a remplacé l'étude. Beaucoup de gens qui se croient des Raphaël, ne sont que les Eugène de Pradel de la peinture. Œuvres d'un jour, d'un coloris chatoyant, d'une rime sonore, mais d'où la science est absente, ces élucubrations, servies à la minute comme les gaufrettes du pâtissier du coin, sont agréables après boire, dans un salon du demi-monde littéraire; mais essayez de les relire le lendemain, à tête reposée, elles ne soutiendront pas l'examen : ainsi des tableaux de messieurs tels et tels.

Et ne croyez pas que ceci soit un paradoxe; nous pourrions citer un grand nom, un homme d'un talent fort éminent et fort vanté à juste titre, lequel n'a jamais su s'astreindre au rhythme traditionnel ni ployer son pinceau à un sujet normal. Aussi n'a-t-il jamais pu obtenir de l'Etat la moindre commande; son allure excentrique l'excluait sans cesse de la liste des élus; son imagination

dominait l'école et la convention, hors desquelles il n'y a de salut ni devant la postérité ni devant la vraie gloire. Le désordre n'est pas le sceau le plus significatif de l'art, bien qu'il puisse être parfois le sceau du génie. Entre Raphaël et Salvator Rosa, il y a toute la distance qui sépare la grâce et la mesure de l'exaltation mélodramatique et du dérèglement : le premier vivra par ses œuvres d'artiste; le second par son rôle politique et ses excès, plus que par son talent.

Quand une brosse s'enrôle au service d'un parti, d'une mode ou d'un caprice, elle est perdue pour la véritable gloire. L'ordre, la dignité, la tenue dans le pinceau comme dans la vie, sont des vertus essentielles chez l'artiste jaloux de sa liberté comme de sa renommée. Le désintéressement et la règle mènent à une immortalité plus sûre que le faste et l'indépendance C'est dans la rigoureuse application des principes que résident le secret de la force d'un artiste et le dernier mot de ses succès. En peinture, tous les genres — histoire ou paysage — sont aujourd'hui diffusionnés à l'infini : on dirait une bonne liqueur qu'on aurait étendue d'eau outre mesure. C'est ce caractère indépendant et libre qui, s'il n'est pas mieux pondéré, perdra peut-être la peinture ; cependant, il n'est pas besoin de créer pour toutes ces forces éparses un mot de ralliement; il suffit de montrer du doigt l'école. Elle existe, elle a son influence à Paris. Dans nos provinces, elle est encore à créer ; plus d'un l'appelle et en secret bénit son nom et ses tendances régularisatrices, car il est encore des esprits qui comprennent le danger de la liberté absolue dans l'art, tout effrayés qu'ils sont des extrémités auxquelles se porte leur talent ainsi livré à lui-même, sans boussole et sans critérium. Il n'en est pas tout à fait ainsi de la sculpture — parce qu'il n'est pas permis d'en franchir les exigences à jamais nues, froides et païennes. — Toutefois ce grand art de la sculpture tend aussi à disparaître sous l'ampleur informe de nos raglans. La sculpture est plus sûre de vivre parce qu'elle s'attache forcément aux flancs de l'architecture,

comme le lierre au chêne séculaire dont il est l'ornement; seule, elle finirait peut-être par mourir, « après » s'être taillé à elle-même son mausolée dans le dernier » bloc du Pentélique, où les adorateurs du vrai Dieu » iraient, — comme l'a dit Th. Gautier, — vêtus du pe» plum, déposer pieusement leurs couronnes jusqu'à la » consommation des siècles. »

En résumé, si la nature est la plus féconde inspiratrice de l'art, l'étude en est la véritable sauvegarde.

Il ne faut pas confondre ici l'école et la tradition avec le genre faux ou poncif. Les académies, qui représentent la tradition, ne créent pas le génie, mais elles le couronnent et le consacrent; ainsi, les élèves qui ne connaissent d'autre école que l'école buissonnière peuvent être doués parfois d'heureuses facultés et même de génie, mais il est rare qu'ils remportent les premiers prix dans les luttes olympiques. Combien nous en avons vues depuis trente ans de ces étoiles qui ont brillé un moment au zénith de la publicité, sinon de la gloire, et qui se sont éclipsées dans l'atmosphère pâlissante de la négligence ou de l'amour de soi ! Ainsi finiront beaucoup de nos peintres du jour, s'ils n'y prennent garde. Ils ont rêvé les palmes du panthéon charivarique, sans s'en douter, et le titre de rapin émérite sera le seul qui, sur leurs vieux jours, s'attachera à leur personnalité d'artiste.

La peinture, pour se régénérer et marcher vers ses destinées glorieuses, doit faire le sacrifice des tons heurtés, éclatants qui la distinguent aujourd'hui, à une exécution plus calme, plus unie et plus soutenue. La manière incivile et turbulente, le genre mal appris et *casseur*, si nous pouvons nous exprimer ainsi, la marche à bottes de sept lieues de l'esquisse moderne ne peuvent manquer de perdre du terrain d'ici à peu d'années ; ces défauts céderont, nous l'espérons, devant une peinture où le travail de la brosse se dissimulera mieux pour laisser plus de place au sujet. Alors aura sonné l'heure d'une rénovation heureuse qui, en nous ramenant au *classique* (dans la bonne acception du mot), aux compositions magistrales,

saura faire la part de l'imagination, de la fantaisie et de l'imprévu. Nos peintres seront originaux sans cesser d'être sages. Coloristes à la fois et dessinateurs, gracieux sans manquer aux principes rigides de la science, ils auront des idées tout en conservant le sens moral ; ils allieront, en un mot, l'invention avec la règle, et loin de fuir l'école et de la dénigrer, ils puiseront dans la nature des éléments pour les leçons, des motifs pour les triomphes de l'école.

On n'arrive à la loi du beau que par la liberté et l'étude. L'esthétique a ses règles comme l'art d'écrire a sa grammaire : « Mais, nous dit-on, il serait aussi absurde de river l'artiste à la tyrannie de cet enseignement que d'enchaîner l'écrivain à la pratique de formes grammaticales invariables. L'art veut l'air, l'espace, l'infini : des aîles ! des aîles ! Si le génie n'a pas de sexe, il n'a pas non plus de lisière. » D'accord : mais le génie veut un air, un espace, un infini dans le ciel du bon sens et de la raison, des aîles dont l'envergure soit large, mais proportionnée; il n'aura pas de lisières sans doute, mais c'est à condition qu'il saura marcher seul, sans faux-pas et sans chute.

Après avoir avancé que l'art doit avant tout obéir — pour exister — à des règles basées sur la raison et le sens commun ; après avoir discuté la nature et le caractère de ces règles, nous ne prétendons pas vouloir décréter un de ces codes draconiens qui feraient marcher l'art comme les entraves font marcher le coursier, comme les béquilles font marcher le paralytique. On peut régenter l'inspiration de l'artiste comme on régente le procédé, le faire, le métier ou la direction d'une école, mais tailler et rogner sa pensée, ce serait entreprendre l'œuvre de Richelieu corrigeant Corneille. Il faut éviter de ressembler à ces esprits dogmatiques et absolus qui ne visent qu'à dominer, régenter et tirailler l'esprit humain. « Il y en a, dit Montaigne, qui ne visent qu'à *artialiser* la nature ; ils feraient mieux de chercher à *naturaliser* l'art. » Il est vrai que ces lits de Procuste dans lesquels quelques-uns voudraient le confiner, que ces procédés chinois, ces

formes tout d'une pièce, ces sujets éternellement rebattus qu'on lui présente sans cesse comme autant de modèles et de types sont l'atrophie du génie. La personnalité du génie, la spontanéité de l'inspiration sont en réalité des manifestations tellement individuelles dans l'histoire des arts, qu'on pourrait formuler autant de codes qu'il y a au monde d'écoles et de chefs-d'œuvre. Laissons donc faire l'artiste; c'est lui, en définitive, qui seul est responsable de ses écarts comme de ses fautes, et qui, justiciable de la postérité, reçoit d'elle ou de ses contemporains une couronne d'or ou une couronne de chrysocale, selon qu'il a mis dans ses ouvrages son génie d'accord avec la morale naturelle des choses, avec le bon sens et avec les règles de la pratique.

CES RÈGLES SERAIENT-ELLES ABSOLUES OU RELATIVES — OU BIEN EN PARTIE RELATIVES EN PARTIE ABSOLUES ?

Les règles de l'art sont absolues, mais la beauté dans l'art est relative comme dans la nature. La robe de Salomon dans toute sa gloire n'était pas plus belle que le lys des champs de la Judée. Cette robe était relativement belle parce qu'elle empruntait au lys, par la comparaison et l'imitation, la modalité de la coupe, l'harmonie de la couleur et la finesse du tissu. Quelquefois le hasard semble présider aux effets du beau; mais le hasard n'est qu'un mot : Il n'y a pas d'effet sans cause, et à plus forte raison d'harmonie sans principe et sans règle. Il vous est arrivé plus d'une fois, sans doute, de remarquer ces paysages de fantaisie que la gelée imprimait sur vos vitres par une belle nuit d'hiver : ne diriez-vous pas qu'un dessinateur habile s'est plu à les former? Elles ne sont que l'œuvre du hasard, dites-vous, et cependant l'ordre, la symétrie, la régularité, la disposition la plus exacte règnent dans ces images de forêts vierges, écloses d'un souffle du nord et qu'un rayon du soleil levant fera fon-

dre au matin : c'est que partout et dans tout la nature procède en vertu de principes invariables : c'est que, jusque dans ses caprices, sa vertu créatrice obéit aux règles de l'esthétique, à des données absolues comme les mathématiques, et que pour accomplir ses plus sublimes conceptions comme ses fantaisies les plus simples, elle ne se départit jamais de ses lois.

Depuis quelques années, dans le monde des artistes sérieux, on a beaucoup dénigré la fantaisie — qui n'est autre bien souvent que le génie. — On a cherché à l'évincer des ateliers et à lui fermer les salons, sous le prétexte absolument faux et erroné qu'elle n'était assujettie à aucune mesure, qu'elle enjambait par-dessus toute méthode, qu'elle n'avait en un mot rien de classique, rien d'antique. Nous voulons démontrer, au contraire, que l'antiquité fut éminemment fantaisiste, que ses créations les plus originales furent empreintes de ce caractère particulier qu'on nomme l'imprévu, et que ce fût là pour elle une source d'œuvres durables : nous citerons pour exemple l'origine du chapiteau corinthien.

L'histoire de cette création charmante nous montre comment une idée simple au début, puisée dans l'essence même des choses, s'enrichit, se couronne par l'adjonction d'idées relatives et complémentaires ; comment se produit l'esprit dans les arts, aussi bien que dans les académies et dans le monde ; comment enfin parmi les poètes, ceux qui sont le mieux goûtés et qui vivent le plus longtemps sont les plus naturels, les plus prime-sautiers. Ainsi, dans un cimetière abandonné — il y a de cela près de trente siècles — sous le ciel limpide et bleu de la Grèce, une feuille d'acanthe s'accote avec sa tige à un panier recouvert d'une tuile. Ce simple emblême funéraire, souvenir touchant consacré à une jeune fille morte à la fleur de l'âge, s'offre tout à coup au regard observateur d'un sculpteur de génie, saisit son âme d'une harmonie soudaine, la remplit, la transporte, et d'un seul jet Callimaque a créé le chapiteau corinthien, c'est-à-dire l'idéal de l'ornementation architectu-

rale, car depuis on n'a rien inventé de mieux; depuis, aucune idée mère ne s'est produite, mais une foule de dérivés heureux et de délicieuses variantes sont nés de cette œuvre de hasard et de génie : admirable association de rapports, d'harmonies et de contrastes, formée à l'improviste dans le cerveau d'un homme que passionnait son art, qui vivait par lui et pour lui! Combien un pareil exemple est frappant et encourageant pour l'artiste, lorsqu'il ne sert pas à le désespérer! Oui, l'œuvre immense et divine est en germe dans l'imagination de l'artiste — écrivain — statuaire ou peintre — mais l'instant révélateur, le mode d'émission reste quelquefois inconnu et caché pendant des siècles. L'étincelle est à l'état latent dans le silex, il faut que *Pégase* frappe de son sabot de diamant l'inerte caillou pour en faire jaillir la flamme.

Le grand art — et même l'art usuel ou industriel qui a pris de nos jours un si grand développement — dérivent l'un et l'autre des mêmes données, des mêmes principes quant à la fabrication, au procédé, aux instruments qui servent à le former; mais ils se nourrissent d'éléments dissemblables et vivent d'une vie à part. Si, dans la première période de leur éclosion, ils puisent tous deux aux mêmes sources — la nature et l'école — plus tard, quand ils ont grandi et sont arrivés à l'âge mûr, ils se séparent et suivent chacun leur route. Le premier s'inspire invariablement des Grecs et de l'antiquité; le second obéit aux caprices du jour, à l'imagination, à la mode, au goût public plus ou moins corrompu. Il y a donc aujourd'hui une distinction à faire, une démarcation à établir entre ces deux voies ouvertes à l'art de notre époque. — « Rappelez-vous, disait un ministre d'État, M. Fould, aux » élèves de l'École des Beaux-Arts, que la mission de » l'artiste n'est pas uniquement de créer des types d'un » beau absolu, qu'il est souvent obligé de s'adonner à de » plus humbles soins, et qu'il ne s'abaisse pas en prêtant » aux choses de la vie le charme de son talent. Le peintre peut, sans déchoir, laisser momentanément les

» grandes toiles et les sujets héroïques pour orner nos
» habitations et égayer le foyer domestique. »

Aimons donc le beau; admirons-le; mais n'abandonnons pas le gracieux, le joli : sachons surtout l'appliquer à propos. Que nos écoles continuent à professer une légitime admiration pour les Grecs, mais qu'elles les copient moins et s'inquiètent davantage de les comprendre. Faisons des choses nouvelles dignes de l'antiquité, mais ne l'imitons pas. S'il est vrai que les Grecs ont été les instituteurs de l'humanité dans la science du beau, n'allez pas par un facile plagiat, dit M. Beulé, leur emprunter leurs types, leurs costumes, leurs meubles, jusqu'à leurs plus humbles ustensiles : « Tout cela n'est que la peau du lion
» qui vous étouffe mais ne vous apprend pas à rugir.
» N'allez pas entasser sur de grandes toiles, plus glacia-
» les que l'hiver, des corps athlétiques et des tuniques
» bien attachées ou peindre dans de petits cadres que
» vous prétendez dignes de Pompéï des figures manié-
» rées, boursoufflées et vides qui font pâmer d'aise les
» fabricants de jouets d'enfants. Ce qu'il faut dérober à
» l'art grec ce sont ses principes dictés par un bon sens
» sublime, ses règles toujours respectées, son goût sé-
» vère, mais d'une exquise délicatesse, sa mesure qui ne
» le trompe jamais, et en même temps cet amour insa-
» tiable de la beauté qui fut une religion, cette soif de
» l'élégance, de la clarté, de l'idéal, maladie céleste qui
» n'atteint que les races privilégiées. Voilà le trésor où
» des études approfondies doivent seules vous faire péné-
» trer; voilà la moëlle généreuse dont vous ne pourrez
» vous nourrir qu'après avoir brisé par un effort hardi et
» soutenu l'enveloppe qui la contient! »

Certes, nous applaudissons de grand cœur à ces conseils partis de haut; nous nous rallions sans réserve, au point de vue du grand art et de l'école, à ces doctrines de l'illustre professeur du Collége de France; théoriquement édictées, ces doctrines sont la sauvegarde des principes de l'art sacré et monumental. Cependant, nous le disons ici avec conviction — la direction absolue, exclu-

sive, de la jeunesse artiste vers ce grand art que nous admirons serait, à notre avis, non-seulement malheureuse au point de vue économique, social et civilisateur, mais encore une chose ennuyeuse. Que l'on se représente en effet tous nos peintres, tous nos statuaires — figuristes — ornemanistes et décorateurs — ne rêvant plus que le grand art comme Albert-le-Grand rêvait le grand œuvre, et bariolant de sujets plus ou moins olympiens les lambris de nos appartements, les plafonds de nos salles à manger — métamorphosant nos habitations bourgeoises en Panthéons antiques — substituant enfin la restitution à l'invention, le plagiat à l'originalité, sous un prétexte de curiosité murale et décorative. — Non : nous avons assez usé et abusé de l'antiquité ; — nous sommes d'avis que hors de l'école il faut un peu laisser aux écoliers la bride sur le cou. C'est pendant les vacances que beaucoup d'élèves grandissent et se forment, qu'ils comprennent les leçons de leurs maîtres ; c'est en jouant que se révèle parfois le don sacré, le goût des belles études et le secret des belles choses. Que nos artistes aiment donc et sachent la beauté absolue, mais que cet amour ne leur fasse pas négliger la beauté relative :

« *Aliquando bonus dormitat Homerus.* »

La beauté relative appropriée à nos mœurs, à nos besoins, à nos usages, à nos tendances modernes, a sa raison d'être dans une société bien organisée. Cultivée et appliquée, elle doit exercer son influence civilisatrice sur les classes moyennes, sur ces bourgeoisies qui nous débordent et qui, elles aussi, veulent arriver à leur tour aux satisfactions délicates, aux jouissances du goût et de l'intelligence. Le feu qui brûle intérieurement les penseurs et les hauts propagateurs d'esthétique ne suffit pas pour inonder tous les esprits des lumières de l'art : il lui faut des interprètes et des intermédiaires dans chaque couche humaine. Le soleil éclaire tour à tour les coins les plus obscurs du globe. Le soleil n'est pas exclusif. Il

sait que chacun a besoin de lui, et il distribue à chaque contrée, par portions inégales mais rationnelles et suffisantes, la chaleur, la couleur et la vie. La société française a aussi ses Esquimaux et ses Lapons qu'elle doit protéger et perfectionner en leur administrant l'art à dose convenable. — C'est pour cela que la mission de l'artiste n'est pas uniquement de créer — comme nous l'avons dit — des types d'un beau absolu, mais de donner quelquefois carrière à sa fantaisie, à ses caprices, d'où peuvent naître aussi ces chefs-d'œuvre de beauté relative, qui sont comme autant d'étapes nécessaires dans la marche progressive de la civilisation vers l'idéal.

Ainsi, la nature : voilà l'éternel modèle à suivre quant au mode de procéder dans les arts, c'est-à-dire lentement, avec méthode, et d'après les principes fondamentaux posés par le créateur lui-même dans l'admirable ouvrage qu'il a placé sous nos yeux ; puis, l'École : c'est-à-dire l'enseignement de ces principes — la tradition du procédé — l'apprentissage et l'analyse des moyens à mettre en œuvre pour atteindre le but, pour arriver aux créations de l'art. Tel est le double point de vue sous lequel il convient de considérer la question élémentaire, absolue, qui se pose tout d'abord pour l'artiste. Mais cet absolu une fois dégagé, il faut en venir aux distinctions, c'est-à-dire aux libertés multiples que le génie seul peut prendre pour se faire adopter et consacrer comme tel. Cependant — quelles que soient ces libertés — sans méthode, autrement dit, sans règles et enseignement pratique, tout génie s'épuise et ne crée rien de sensible, rien de durable. Il pourra se soutenir libre et livré à lui-même, dans ce cadre qu'on nomme le *genre*, dans un milieu de fantaisie et de caprice éphémère, mais il ne vivra ni pour la postérité ni pour la gloire. L'indépendance d'allure, si nécessaire au talent pour affirmer sa personnalité, pour caractériser ses tendances originales, l'indépendance d'allure finit elle-même par devenir une cause de l'abaissement du niveau et un fléau véritable, lorsqu'elle ne se soumet pas aux règles magistrales, aux préceptes de

l'école. L'improvisation en pareille matière ne saurait remplacer l'étude, et une œuvre d'art d'où la science est absente manque nécessairement de ce cachet de perfection qui en assure la pérennité.

COMMENT CONCILIER L'AUTORITÉ DES RÈGLES AVEC LA LIBERTÉ DE L'INSPIRATION ?

Si l'autorité des règles dont nous avons démontré l'existence et l'infaillibilité ne pouvait se concilier avec la liberté de l'inspiration, l'art ne serait plus l'art ; il n'existerait pas. Mais c'est parce que l'art s'accorde en tous points avec la rectitude de la ligne, la splendeur du coloris et l'harmonie des formes, qu'il est devenu l'expression la plus haute comme la plus séduisante des œuvres de l'homme contrefaisant l'œuvre de Dieu.

Nous avons développé, dans les chapitres qui précèdent, la théorie de l'imitation de la nature constituant l'art, à condition toutefois d'être subordonné à l'enseignement de l'école ; nous allons exposer maintenant comment il faut comprendre la liberté de l'inspiration dans l'obéissance, le génie dans la subordination. Nous avons montré le côté rationnel, méthodique, réglementaire et réaliste de la question ; nous allons en faire apparaître le côté pour ainsi dire administratif et gouvernemental, celui qui, par l'impulsion qu'il donne aux grandes œuvres, ouvre l'espace à l'idéal et peut seul enfanter les chefs-d'œuvre : c'est ce côté à la fois libéral et protecteur de l'édifice des beaux-arts qui doit, à notre avis, en assurer le couronnement.

Nous traversons une période critique de rénovation qui n'embrasse pas seulement la sphère sociale, religieuse et philosophique, mais qui étend son action jusque sur le domaine plus calme et plus circonscrit des beaux-arts. Dans deux ordres d'idées bien différents, les décrets impériaux des 5 et 13 novembre 1863 peuvent être considérés comme des points de départ lumineux qui déjà projettent au loin un vif éclat. A ne parler que du der-

mier de ces décrets concernant la réorganisation de l'école des beaux-arts, que de tempêtes il a soulevées ! Mais aussi que d'horizons il a ouverts ! Ce n'est pas que l'ange de l'école — de peinture — ait attendu l'ordre officiel venu des bureaux du gouvernement pour déployer ses aîles et prendre son essor : si c'est là l'idée qui chagrine l'Académie, qu'elle se console. Certes, il n'était pas précisément nécessaire, au point de vue général, de soustraire par une mesure pour ainsi dire législative le jeune art français aux influences narcotiques de l'Institut ; — il y a bien un quart de siècle que le divorce est prononcé, que la séparation est accomplie ; mais en présence des projets conçus pour l'avenir et dans l'intérêt de l'art, il était sage, il était prudent et en même temps logique que l'État prît en mains les rênes, qu'il intervînt enfin personnellement dans la direction de ses études. Pour ce qui est du libre développement des esprits, il y a longtemps, — nous le savons tous, — que les cavales de la fantaisie ont la bride sur le cou et qu'elles parcourent à franc étrier notre beau pays de France. Aussi M. Ingres était-il dans l'erreur, suivant nous, quand il accusait le décret du 13 novembre 1863, d'être un décret *romantique* — un vieux mot pour exprimer une chose qui n'est plus nouvelle. — M. Ingres oubliait qu'il avait été forcé de subir comme tout le monde cette invasion du *romantisme;* que depuis plus de trente ans l'Académie le subissait avec lui, et qu'en définitive, puisque le gouvernement encourage et paie la majeure partie des artistes — les plus sérieux comme le plus frivoles — c'est à lui qu'il appartient de régulariser un mouvement qui risquerait de tomber dans l'anarchie par une trop grande liberté, dans la monotonie et le calme plat par un abus trop persistant des prérogatives académiques.

Tel est, à notre sens, le véritable état de la question qui a été résolue en faveur des intérêts et des doctrines de l'Ecole des Beaux-Arts.

Certaines Académies ressemblent à certaines nations : pris individuellement, les membres en sont charmants,

généreux, raisonnables, judicieux ; en masse, c'est bien différent : vous les trouvez gourmés, compassés, absolus, d'un parti-pris exagéré et ridicule. Il ne faut donc pas demander à tel corps constitué des avis, des leçons, des conseils sur des tendances qu'il repousse d'avance, sur des principes que ses statuts de convention n'admettent pas, car alors vous devez vous attendre à n'obtenir de lui que des *remoras*, que des considérants et des conclusions de coterie. Mais si vous consultez à part chaque membre de l'illustre compagnie sur les qualités d'un peintre, sur le talent d'un sculpteur reconnu, consacré par le public connaisseur, soyez certain que son sentiment sera, la plupart du temps, droit, éclairé, consciencieux ; qu'il ratifiera de sa voix la voix de la renommée déjà acquise à l'artiste. Cette observation n'a pas échappé à l'administration, et c'est ce qui l'aura sans doute déterminé à prendre la mesure dont s'est plaint si amèrement l'Académie. Certainement, l'administration ne peut pas se refuser à tenir compte des forces individuelles de ce corps distingué : elle n'entend pas se priver de ses lumières, mais elle ne peut vouloir qu'il fasse la loi et que l'art subisse la pression du corps en masse. Il est bien évident que si l'Institut, au temps des Blondel et des Bidault, avait été chargé tout seul de prononcer l'admission des peintres chevelus à ces salons du Louvre, où se sont épanouies pendant trente ans toutes les œuvres remarquables qui ont caractérisé le mouvement artistique de l'époque, bien peu de noms, aujourd'hui grands et respectés, auraient trouvé grâce devant son verdict, bien peu eussent pu se faire connaître et percer. N'a-t-il pas fallu que la gloire lui forçât en quelque sorte la main pour que l'Institut ouvrît ses portes à Eugène Delacroix, de splendide et regrettée mémoire?

Que l'Académie se donne le plaisir de fonder une école à elle, pour avoir la satisfaction de couronner des adeptes, des partisans de son genre et de ses doctrines ; que, dans des séances de famille, au milieu d'un cercle d'habits verts et de chapeaux roses, elle exalte les fusains

dociles et les palettes obéissantes ; qu'elle leur prodigue le lierre et l'encens, rien de mieux. Nous dirons même que cela ne saurait l'empêcher de distraire, à l'occasion, quelqu'un de ses enfants perdus, quelqu'un de ses libres penseurs, pour prononcer un jugement plus politique que sincère dans une question où ce public connaisseur dont nous parlions plus haut, est devenu arbitre suprême aujourd'hui. Fût-ce un sacrifice de sa part, — en s'y résignant, elle fera toujours acte de prudence et de condescendance habile, — mais il est temps que l'Académie renonce à la prétention exagérée d'imposer ses prédilections à l'esprit du jour, et à celle non moins étrange de vouloir diriger les tendances oaiginales et progressives de l'art moderne. Son tempérament s'y refuse ; sa mission n'est point là. D'abord, est-il bien sûr que les Académies aient une mission ? Les Académies des arts et des lettres, par exemple, ne sont-elles pas le dernier asile des gloires intellectuelles du pays ? — gloires mobiles et essentiellement temporaires, après tout. — Ne sont-elles pas une sorte d'Empyrée où les âmes bien douées qui ont vécu de labeur et d'efforts reçoivent la récompense de leurs œuvres et se reposent de leurs travaux ? Les Académies ne sont pas ces limbes obscurs où errent, inquiètes et jalouses du succès des vivants, les ombres des grands hommes méconnus, ce sont des Champs-Elysées où rayonnent les génies. Ceux qui ont eu le bonheur d'y arriver sortent de leur rôle en voulant se mêler aux combats de la vie. Ils sont là pour assister de haut, avec sérénité, aux spectacles qui se déroulent sous leurs pieds et pour donner leur avis quand on le leur demande.

L'aréopage chez les anciens ne s'attribuait pas l'initiative des faits, la conduite ou la direction des événements ; il siégeait dans l'unique but de les examiner et de les juger. Les archontes ne sont pas des lutteurs. Ainsi, que l'Académie récompense, mais qu'elle ne professe pas ; qu'elle décerne les prix aux vainqueurs du haut de sa tribune, mais sans descendre dans l'arène où elle risquerait de compromettre la pourpre de sa toge. Ce n'était pas l'Aca-

démie qui présidait à l'art au siècle de Léon X. — Il sut triompher sans elle avec Michel-Ange et Raphaël. La renaissance, comme le disait dernièrement encore M. le Ministre de l'Instruction publique aux sociétés savantes, « la Renaissance fut le réveil radieux de la libre imagination dans les œuvres plastiques. » Les tendances générales ne sont aujourd'hui que trop positives et froidement scientifiques dans le domaine intellectuel; ne souffrons pas que les arts soient soumis à un joug qui les étoufferait ; laissons l'imagination et la fantaisie se dégager, à l'heure voulue, des langes de la méthode académique.

Que si l'Académie, nous le répétons, veut enseigner et faire école, qu'elle le fasse à part et pour elle-même, pour sa satisfaction intérieure, pour répondre à ses inclinations particulières, à ses goûts de prédilection et à ses souvenirs les plus chers ; qu'elle le fasse à ses frais, — l'État n'aura rien à y voir. Mais dans la donnée actuelle, quand c'est l'État qui commande les travaux destinés à soutenir et à grandir la gloire artistique de la France ; quand il les distribue sur toute l'étendue du territoire et qu'il les paie avec largesse, nul plus que lui ne doit désirer que ces travaux s'accordent et s'harmonisent avec les besoins et les idées du temps ; nul n'est à même de comprendre cemme lui que, pour les mener à bonne fin, ce n'est point trop d'avoir à ses ordres tout une pépinière d'élèves, tout une armée d'ouvriers intelligents, dévoués, imbus des pensées du règne et en concevant la portée ; l'État a droit, par conséquent, de choisir leurs maîtres et de chercher à introduire dans l'école des éléments d'une homogénéité parfaite, capable d'assurer aux œuvres de l'avenir un succès populaire et durable.

Voilà sous quel point de vue l'État a le plus grand intérêt à ce que ce soit l'administration des beaux-arts qui dirige le mouvement, non l'Académie. En pareille matière il n'y a pas à craindre, comme en politique, la pression administrative ; l'administration ne reconnaît qu'une école, celle de la liberté et de l'originalité. L'Académie ,

au contraire, ayant des doctrines à elle, en tant que corps constitué, cherche constamment à les faire prévaloir, quoique surannées et retardataires. Il suffit, pour se convaincre de cette vérité, de passer en revue dans la salle du palais des Petits-Augustins, tous les tableaux grands-prix de Rome dont l'Académie a inspiré ou dicté les sujets depuis soixante-dix ans. Que de Priams, d'Hectors et de Patrocles! que d'Achilles et d'Agamemnons! L'Iliade toute entière y a passé. Sans doute c'est une belle chose que l'Iliade, mais cela commence à devenir vieux, et il est à craindre que les jeunes gens nourris soir et matin de cette substance classique ne perdent leur temps à la digérer; il serait à craindre que leur imagination, que leur goût répugnât à s'assimiler d'autres aliments, comme par exemple quelqu'une de ces grandes scènes de l'actualité contemporaine, où vivent et palpitent les passions, les intérêts, les pensées et les émotions de l'époque.

On est mal disposé pour traiter les objets modernes quand on a la tête farcie d'histoires et de modes grecques ou latines : nos généraux n'ont pas l'allure de Cincinnatus; le casque d'Enée sied mal aux vainqueurs de Malakoff et de Solférino. Il faut nécessairement être de son temps, essayer du nouveau et aider, dans le domaine des arts, la transformation qui, à l'heure qu'il est, se prépare pour chaque branche des connaissances humaines. « *Mens agitat molem!* » Un souffle puissant efface chaque jour les idées, les opinions reçues, les croyances; mais l'expérience du passé nous apprend que les fleurs de l'avenir croissent et s'épanouissent au milieu des ruines. Si les poètes ont *charge d'âmes*, comme ils le disaient du temps de la pléiade, l'État à charge d'architectes, de statuaires et de peintres, car ce sont ces artistes qui ont mission d'écrire avec l'équerre, l'ébauchoir et le pinceau, l'histoire murale et monumentale de l'époque. Il lui importe donc de ne confier ce noble récit qu'à des auteurs capables de répondre à ses sentiments comme à ses inspirations, et de raconter en belles strophes et en grand style les épisodes du poème national du XIXe siècle.

Ainsi, soustraire l'art, le grand art surtout, aux influences réfrigérantes de l'Académie, ce n'est pas condamner l'école : c'est lui indiquer une voie plus large, plus indépendante, et l'y pousser. Les conditions du professorat actuel n'exigent plus que les principes d'Aristote soient les seuls dominants dans l'école ; elles veulent étendre et féconder le terrain ; elles veulent qu'un rayon de chaleur plus ardent, plus pénétrant que par le passé, répande dans l'âme des élèves ès-arts une lumière plus vive et plus largement créatrice. Aujourd'hui que les lettres sont appelées à multiplier leurs bienfaits, à nourrir et à fortifier les intelligences d'élite qu'attirent des voix savantes et autorisées dans nos athénées et nos cercles de lectures ; alors que non-seulement les gens du monde, les personnages les plus considérables, les hommes de science et d'étude viennent partager le nouveau pain de vie offert à notre esprit, mais que des industriels, des ouvriers, des artisans du plus bas étage, consentent à abréger leur journée de travail, à voir leur salaire subir une diminution, plutôt que de manquer l'heure d'une récréation utile et d'un noble plaisir, on peut prévoir que ce mouvement intellectuel ainsi patronné par le public, ainsi secondé dans son développement et ses résultats, franchira bientôt les limites conventionnelles des compagnies et des coteries, et qu'en particulier, — sauf la pratique du marbre et de la couleur qui s'acquiert exclusivement dans les écoles spéciales et professionnelles, — les élèves, les jeunes esprits qui se destinent aux beaux arts, subiront l'influence permanente et décisive de ce mouvement déjà si remarquable. C'est donc, ainsi que nous le disions il y a trente ans, en instituant en dehors des Académies des cours volontaires et publics d'esthétique, que le pollen des idées artistiques s'éparpillera et fructifiera dans les natures aptes et prédisposées à le recevoir.

A l'époque que nous venons de rappeler, la cause de la diffusion des lumières et du savoir nous semblait déjà par trop restreinte et négligée ; nous sollicitions la créa-

tion de ces cours comme un dérivatif à des idées dangereuses. L'idée a mis trente ans à mûrir. Dès 1847 — le principe d'une prédication régulière du grand art au Collége de France avait été admis — mais la Révolution, en voulant trop faire, avait maintenu les arts au second plan. Aujourd'hui enfin, les chaires se fondent partout d'elles mêmes, en province comme à Paris ; sous le modeste titre d'*Entretiens du soir,* elles viennent contrebalancer par les leçons d'un professorat libre et élevé le pendule monotone et symétrique des instructions académiques ; elles viennent abaisser la barrière du monopole et démontrer que si l'horloge du Pont des Arts est en retard, c'est faute de lui avoir appliqué le système électrique, le moteur accéléré des idées modernes.

Hérodote raconte qu'Hercule, voyageant dans le pays d'Hylée, eut trois enfants d'une fille nommée Echidna, moitié femme, moitié serpent, et que lorsque ces enfants furent devenus grands il ne se trouva qu'un seul parmi les trois, capable de tendre l'arc qu'il avait laissé comme souvenir à sa mystérieuse maîtresse : Hercule, c'est la force, — c'est le génie : — n'était-il pas à craindre pour nous qu'en continuant à sucer le lait de l'Echidna académique, aucun des fils d'Hercule ne fût bientôt plus en état de tendre l'arc ?

X.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR L'ART DANS L'ANTIQUITÉ.

Au point de vue où nous nous sommes placé, il ne nous est guère possible d'enserrer nos leçons d'esthétique dans des termes et des formules purement didactiques. La science de l'esthétique, encore confuse et peu déterminée, se compose autant d'idées et d'images, de métaphores et de comparaisons que de principes — autant de spéculation que de pratique. Le thême est donc immense, complexe, susceptible des mélodies les plus diverses comme des variations les plus étendues. Le domaine est inépuisable, la source abondante; nous chercherons à en tirer au moins l'essentiel. Ce que nous voulons, c'est fixer les côtés principaux de ce colossal sujet dans l'esprit des gens du monde, des lettrés peu initiés, des élèves, et principalement des jeunes gens qui se destinent à la carrière des arts, nous estimant satisfait si nous énonçons des théories capables de les éclairer, capables d'être à la fois un guide pour la création de leurs œuvres, un stimulant pour leur génie, un point de départ pour la conquête de leur célébrité.

Après avoir tracé à grands traits les principales lignes qui doivent servir de repère aux artistes pour ne pas s'égarer en route, pour trouver leur voie naturelle et s'y main-

tenir dans le labyrinthe des doctrines et des systèmes où l'art est entraîné de nos jours et où il menace de se perdre, nous continuerons de dévider lentement le fil d'Ariane que nous avons pris dans nos mains, en exposant tour à tour les principes moraux et philosophiques de l'art, principes qu'il importe de ne pas plus perdre de vue que les règles imposées par le procédé plastique.

L'antiquité nous offre à ce sujet une mine incomparable de rapprochements, de leçons et d'exemples. C'est toujours à elle qu'il faut revenir quand on veut prêcher le grand art, quand on veut montrer la magnificence de ses travaux, le fini de ses œuvres dans le passé et ses résultats dans l'avenir. Afin de donner autant que possible une suite normale à nos aperçus, après avoir parlé règles, dogmes et principes, nous entrerons dans le détail des éléments qui ont servi chez les anciens à atteindre le but, c'est-à-dire la création de leurs magnifiques ouvrages ; nous analyserons la série des matières qu'ils mettaient en œuvre, et ces études n'auront peut-être pas moins d'intérêt et d'utilité que les précédentes ; nous parlerons ensuite des modernes. Mais avant d'aborder les époques plus rapprochées de l'art du moyen-âge et de la Renaissance, nous sentons le besoin de nous reporter encore une fois avec élan et curiosité vers les splendeurs et la majesté de l'art antique ; nous revenons avec joie aux solides leçons de peinture décorative, d'architecture et de statuaire, que nous donnent encore les Egyptiens et les Grecs ; nos regards se tournent d'eux-mêmes vers ces races orientales, si savantes et si fortes ! Ils se reportent sur les chefs-d'œuvres de ces athlètes vaillants, à la fois civilisés et primitifs, qui semblent avoir eu véritablement des dieux pour maîtres et qui seront éternellement les nôtres.

Comme introduction à nos considérations générales sur l'art dans l'antiquité, nous éprouvons le besoin d'initier avant tout nos lecteurs à une particularité intéressante qui, loin d'être étrangère au sujet, s'y rattache par certains détails : nous voulons parler des nouvelles décou-

vertes faites en Egypte depuis Champollion. — Cette page nous touche de trop près pour que nous ne la recommandions pas à l'attention bienveillante de ceux qui nous sont sympathiques ; nous espérons qu'on nous pardonnera de la reproduire ici.

NOUVELLES DÉCOUVERTES DES MERVEILLES DE L'ART ÉGYPTIEN.

Lorsque Nestor L'Hôte, ce disciple ardent, cet infatigable collaborateur de Champollion-le-Jeune, revint pour la troisième fois, en 1841, de la terre des Pharaons, où il avait été continuer l'œuvre du maître, il entrevoyait nettement l'avenir que des fouilles entreprises sur une grande échelle réservaient à la science égyptienne. S'appuyant sur un passage de Strabon, et éclairé par des études faites sur les lieux pendant ses trois voyages successifs (1828, 1838, 1840), Nestor L'Hôte indiqua les points de la vallée du Nil où des déblaiements de sables mettraient à jour des richesses supérieures à celles qui avaient été découvertes jusque-là. On peut se convaincre aujourd'hui de la justesse de ses prévisions à la lecture de ses *Lettres écrites d'Égypte*. Malheureusement, il ne fut pas donné au voyageur de voir se réaliser ses espérances, de jouir du fruit de ces recherches qu'appelait à grands cris son impatiente curiosité. Nestor L'Hôte mourut en 1842 des suites de ses laborieuses fatigues, léguant à ses successeurs, à l'instar de Champollion, avec ses dessins et ses manuscrits, le soin de continuer une tâche que l'un d'eux, M. Mariette, a pu accomplir avec un grand bonheur.

M. Mariette n'est pas, comme l'annonce M. Ernest Desjardins dans son intéressant travail sur les dernières découvertes faites en Egypte, le parent de Nestor L'Hôte, mais son ami posthume. Nestor L'Hôte connut à peine son émule beaucoup plus jeune que lui, vers 1838, à l'époque du second voyage en Egypte; mais M. Mariette,

dut à la famille de Nestor L'Hôte communication des manuscrits du défunt, en 1842, et ce fut là sans doute pour le jeune savant un point de départ des plus précieux. Plus heureux que son devancier, qui dut accomplir ses voyages et ses recherches avec de faibles ressources, au prix d'une carrière administrative interrompue et brisée par sa passion pour l'Egypte, M. Mariette fut, dès ses débuts, largement doté et encouragé. Grâce aux libéralités de S. A. le vice-roi Saïd-Pacha, — plus généreux que Méhémet-Ali qui se contentait de payer à Nestor L'Hôte son portrait équestre avec un vieux cachemire ! — Soutenu par la magnificence et l'appui de S. A. I. le prince Napoléon, M. Mariette fit exécuter ces fouilles que rêvait Nestor L'Hôte, et les résultats ont répondu à l'attente de la science.

Nous ne nous arrêterons pas ici sur l'intérêt de ces découvertes, au point de vue de l'histoire égyptienne dont les pages viennent de s'enrichir de plusieurs dynasties royales ; nous ne rappellerons aussi que sommairement l'étonnement à la fois plein de mystère et d'enthousiasme scientifique qui s'attacha, il y a quelques années, à la mise au jour, après soixante siècles, du *Serapeum*, ce tabernacle type où gisaient intacts les trésors de Rhamsès ! Mais nous voulons insister sur le mérite des intelligentes investigations de M. Mariette, que n'arrêtèrent ni les obstacles, ni les ennuis, ni les lenteurs inséparables de pareils travaux, accomplis au milieu d'une atmosphère dévorante, par des fellahs grossiers et rapaces, sous l'œil vigilant du savant. Le monde artiste doit connaître, au moins par tradition, ces magnifiques trouvailles sorties des sables séculaires et des sarcophages de princes ayant vécu environ 3,500 ans avant Jésus-Christ ! Parmi ces richesses, quelques-unes sont aujourd'hui exposées sous les vitrines du Louvre ; d'autres font partie de la collection du prince Napoléon. Voici, d'après M. Ernest Desjardins, la nomenclature de celles qui appartiennent au vice-roi d'Egypte.

Découvertes faites en 1858. « Le district de Thèbes qui

» porte le nom de Gournah fournit, entre autres monu-
» ments ou fragments de monuments, un cercueil déposé
» simplement dans une terre sèche et conservatrice, sans
» être protégé par aucun sarcophage. Cependant, ce
» cercueil était bien à son emplacement primitif, car
» M. Mariette y trouva les objets précieux qui y avaient
» été renfermés. On peut admirer dans la collection du
» prince Napoléon l'élégant poignard à lame de bronze
» blanc, dont la pointe est formée d'un disque lenticu-
» laire d'or à attache d'argent. Ce poignard était celui du
» roi Ahmès, chef de la dix-huitième dynastie, ainsi que
» l'indique le cartouche royal. M. Mariette fouilla dans
» le corps de ce roi, enseveli depuis quatre mille ans, et
» en retira deux petits lions d'or couchés. » (Collection
du prince Napoléon.)

Découvertes faites en 1859. « Deux mille monuments
» environ provinrent des fouilles de Gournah dans l'hiver
» de 1859. C'est là que M. Mariette a trouvé dans le sable,
» d'où il avait déjà tiré l'année précédente le cercueil
» d'Ahmès, celui d'Aah-Hotep, la mère de ce roi fonda-
» teur de la dix-huitième dynastie; mais la seconde dé-
» couverte dépasse de beaucoup la première en impor-
» tance, et on peut la considérer comme la plus belle
» qu'il eût encore faite en Egypte. En ouvrant la boîte de
» cèdre qui renfermait la momie, on la trouva littérale-
» ment couverte de bijoux de toute espèce : environ
» 30,000 francs pesant d'or.

» La plupart de ces objets sont uniques, d'une con-
» servation admirable, d'un travail d'orfévrerie très-fin
» et très-soigné, aussi remarquable comme dessin général
» des objets que comme perfection des détails. La ri-
» chesse, le bon goût, l'élégance, rendent ces bijoux
» comparables aux produits des temps modernes, et il
» faut se rappeler qu'ils ont été fabriqués 500 ans environ
» avant Moïse, — 3,500 ans avant la naissance du Christ!

» Ce sont des offrandes que la piété d'Ahmès avait
» déposées sur les dépouilles de sa mère ; ces objets
» étaient neufs, car tout ce qui était destiné aux morts

» ne devait pas avoir servi aux vivants. On peut les di-
» viser en ornements personnels et non personnels, ou
» armes, ustensiles et représentations symboliques. Les
» ornements personnels sont :

» — Un diadème d'or, mi-partie massif et au repoussé,
» de forme singulière, avec un cartouche royal en lapis
» flanqué de deux petits sphinx.

» — Une chaînette d'or à laquelle sont suspendues
» trois mouches en or massif de douze centimètres cha-
» cune, ce qui nous représente le fameux collier de
» l'ordre de la *Mouche*, décoration dont les bas-reliefs
» nous révélaient l'existence, mais dont on ne possédait
» pas l'original.

» — Deux agrafes d'épaule pour les colliers pectoraux,
» en or repoussé, et ayant la forme de têtes d'épervier.

» — Un pectoral ou ornement destiné à être suspendu
» au cou et qui retombait sur la poitrine, ciselé avec une
» grande finesse d'un côté, et de l'autre présentant une
» mosaïque composée de pierres diverses et offrant
» l'image du roi Ahmès, qui reçoit une espèce de bap-
» tême de la main de deux divinités.

» — Une grande chaîne d'or, artistement tressée, me-
» surant près de deux mètres et du poids d'un kilogramme
» (valeur intrinsèque, 6,000 francs), chaîne à laquelle
» est suspendu un scarabée d'or massif, dont les élytres
» sont formés de lames de lapis-lazuli encastrées dans
» l'or.

» — Plusieurs bracelets de perles, d'or et de pierres
» précieuses.

» — Un autre bracelet de la forme la plus originale, et
» dont une section est formée par le développement des
» ailes déployées d'un vautour d'or cloisonné, et conte-
» nant de la pâte de verre de diverses couleurs dans des
» alvéoles qui figurent les plumes.

» — Un autre encore, d'un travail digne de Janisset ou
» de Froment-Meurice, qui représente des figures de
» divinités ciselées avec élégance sur un fond de lapis.

» — Anneaux de jambes, armilles, etc.

Parmi les objets qui ne font pas partie de la parure personnelle figurent :

» — Un miroir en métal.

» — Un poignard au manche lenticulaire.

» — Un autre poignard en or massif, tenant encastré » dans la lame une bande de bronze noir sur laquelle se » détachent des figures symboliques formées elles-mêmes » par de fines lamettes d'or surencastrées dans le bronze ; » travail d'un goût délicat et pur, et dont l'exécution » serait difficile pour les orfèvres de nos jours.

» — Une hache votive représentant, dans l'or massif, » des incrustations de pierres formant des figures hiéro- » glyphiques, symboliques et historiques, relatives au » roi Ahmès.

» — Un *flabellum* ou éventail en bois revêtu d'or et » offrant des représentations royales et mystiques.

» — Un bâton de commandement.

» — Enfin une bague en or massif remplie de person- » nages symboliques et rappelant les voyages de l'âme » après la mort avant d'entrer en possession des joies » célestes de l'*Amenti;* c'est comme un verset du *Rituel* » *funéraire.*

» Malheureusement toutes ces richesses n'ont fait que » paraître en France ; elles appartiennent au vice-roi, et » c'est justice, car il les a bien payées. — Nous avons » voulu, du moins, que le public français en retînt le » souvenir. Il pourra s'en faire une idée très-exacte par » les belles chromo-lithographies de M. Levié, repro- » duites dans la *Revue d'architecture.* »

Tout en applaudissant aux succès scientifiques de M. Mariette, n'oublions pas de reporter une part de nos hommages sur les travaux de son courageux devancier, car la filiation des faits s'explique par la filiation des instincts et des idées. Tout se lie et se tient dans la génération des hommes de science, comme dans celle des rois et des héros dont ils sont appelés à écrire ou à restituer l'histoire. La Grèce puisa jadis son savoir et son génie aux sources du Nil, de l'Euphrate et du Gange.

M. Mariette, on peut le dire, et il est sans doute le premier à le proclamer, a puisé dans les exemples de son prédécesseur et dans l'ardente imagination de Nestor L'Hôte, si profondément reflétée dans ses œuvres, tout incomplètes qu'elles soient, (Dieu ne lui ayant pas laissé le temps de les achever), la foi qui le consume lui-même aujourd'hui. Ce sentiment a tenu à la science toutes ses promesses, et l'on peut prévoir qu'il tiendra même au-delà. Plus heureuse que celle de son émule, la glorieuse destinée de M. Mariette s'accomplira. Les progrès qu'il a fait faire à la chronologie égyptienne depuis la mort de Champollion, de Letronne, de Nestor L'Hôte, sont des trésors historiques immenses ; les richesses dont il a comblé nos musées sont admirables : honneur à lui et à sa brillante étoile !

Mais à propos de Nestor L'Hôte, qu'il nous soit permis, en terminant, de rappeler les paroles qu'un ministre (1), écrivain célèbre, prononça lorsqu'il fit son éloge : « L'homme est tout entier dans les exemples et dans les » travaux qu'il lègue à l'avenir ; c'est en les recueillant » qu'on l'honore. » Ne serait-il pas convenable et juste d'élever enfin à cet intéressant voyageur, à cet archéologue dévoué, mort comme Champollion, son maître, victime de son amour pour la science et pour l'art, un monument digne de son nom ?

Cette consolation avait été promise à sa famille.

Nestor L'Hôte a laissé, indépendamment de ses documents scientifiques aujourd'hui complétés par les travaux qu'il sut inspirer à ses successeurs, une série d'aquarelles et de dessins charmants représentant l'Egypte d'il y a quarante ans, l'Egypte aujourd'hui labourée, nivelée, effacée par la civilisation européenne. Il existe de lui une correspondance familière plus nourrie de science, d'histoire et d'aperçus originaux, que maint ouvrage docte et spécial. Ce texte pourrait servir à commenter les dessins. A la fois sérieux et pittoresque, l'ouvrage, reproduit par

(1) M. Villemain.

la chromo-lithographie, la photographie ou la gravure, serait un excellent point de départ pour les archéologues et les voyageurs de l'avenir à travers la vallée du Nil. Nous livrons cette pensée à l'appréciation de MM. les sénateurs, les ministres — saisis depuis longtemps du projet — de MM. les membres de l'Institut, jaloux de la conservation de toutes nos gloires. En faisant ici un appel à leur initiative, nous oublions que nous sommes le frère et l'ami, pour ne songer qu'à la mémoire de l'homme d'étude et de dévouement (1).

---

(1) L'État, depuis plus de vingt ans resté sourd à notre appel, n'a encore rien fait, malgré les efforts de l'Institut, pour ériger à la mémoire de Nestor L'Hôte le monument artistique et littéraire dont il avait lui-même préparé les éléments. — Nous nous en sommes consolé en obéissant à ses inspirations, et en puisant dans le goût qu'il nous avait donné pour ses travaux la série des études qui vont suivre.

XI.

DE L'EMPLOI DU MONOLITHE EN ARCHITECTURE.

La durée était le principal caractère qui s'attachait, dans l'antiquité, aux œuvres des architectes et aux idées que ces œuvres avaient pour objet de représenter. On peut donc considérer comme but unique auquel ces artistes se sont voués et qu'ils ont poursuivi dès le berceau des races primitives, la forme immuable des monuments qu'ils destinaient à parler à l'imagination des hommes tout en leur donnant de solides leçons d'histoire. Les monuments étudiés sur place, quand leurs fragments ne peuvent pas être transportés dans les musées publics et les collections particulières, sont en effet propres à fournir des notions exactes sur les institutions civiles et militaires, sur les systèmes religieux et les personnages fabuleux et historiques, sur la vie sociale, les mœurs, les usages, la pratique des arts techniques et des arts du dessin chez les peuples qui ont disparu de la scène. Ce caractère de durée monumentale fut commun à toutes les grandes nations africaines et asiatiques. Mais, parmi elles, les Egyptiens nous ont particulièrement légué des témoignages propres à donner une haute idée de leur puissance et de leur originalité. Ce peuple d'Atlantes, « qu'on pouvait croire issu du commerce des dieux et

des hommes, » doué d'une prodigieuse activité pour la guerre et les travaux matériels, de moyens de propulsion et de forces mécaniques aussi considérables, quoique beaucoup plus simples que celles employées de nos jours, ce peuple semble avoir voulu, avant tout, laisser à la postérité des preuves indestructibles de sa civilisation et de sa grandeur.

La force était pour les nations primitives, comme elle l'est encore aujourd'hui pour les populations avancées, un signe tellement supérieur, qu'il devait tendre à s'imprimer sur les constructions et les édifices publics de chaque époque. De là cet état colossal, invariablement adopté par les Egyptiens et leurs contemporains d'Orient comme point de départ officiel, comme mode architectural consacré. Il semble donc que, si les peuples modernes veulent vivre aussi longtemps que leurs prédécesseurs dans la mémoire humaine, ils doivent songer à imiter, sinon par les formes extérieures, du moins par les principes fondamentaux, la manière de procéder des anciens, afin d'être à leur tour des continuateurs et des héros pour les générations de l'avenir. Or, que faut-il pour obtenir ce résultat? Unir le beau au grandiose, l'idéal de la ligne à la puissance de l'élément, la grâce à la force.

L'élément primordial de l'architecture égyptienne, c'est le monolithe. On comprend en effet que par son amplitude et sa vertu de cohésion, le cube de pierre, de marbre ou de granit, taillé dans le vif en proportion étendue, offre plus de résistance aux dissolvants qu'une réunion d'aggrégations multiples. Choisi de préférence par les anciens pour servir en quelque sorte de journal, de correspondant historique entre les siècles, le monolithe raconta les hauts faits, les grandes actions, les noms célèbres des dieux et des princes ; il représenta leur image. — Les obélisques, les stèles, les naos, les cartouches royaux, furent formés généralement d'un seul bloc — pierre, grès, basalte ou porphyre, — et il est certain que les monuments de cette espèce, en opposant au temps

leur surface vaste et polie, ont affronté la destruction mieux que ne l'eussent fait des agglomérotions de matériaux parcellaires. Ces monuments ont ainsi parfaitement répondu à leur destination. Les anciens n'ignoraient pas que ce qui est olympien parle hautement et longuement à la postérité. En composant leurs ouvrages d'art d'une partie d'Apollon et de trois parties d'Hercule, ils obtenaient le mélange impérissable et divin. L'Assyrie, la Mésopotamie, la Perse, la Grèce, attestent le même parti-pris. Le territoire égyptien, depuis Memphis jusqu'à Thèbes est encore couvert, à l'heure qu'il est, d'édifices indiquant la pensée qui présida à la pose de cette superbe génération devant l'histoire, à son : *exegi monumentum.*

Nous avons peut-être une foi trop vive aujourd'hui (nous l'avons dit déjà) dans les découvertes intellectuelles des derniers siècles. Nous ne bâtissons rien de solide, parce que nous sommes persuadés que l'imprimerie, par exemple, suffit pour sauver des ravages du temps le nom et la civilisation des générations présentes. Nous marchons sur des volcans, ne craignant plus que l'incendie allumé par les barbares vienne anéantir la source de nos connaissances et nous replonger dans l'oubli. Mais, en dépit des merveilleuses puissances de la presse, de l'électricité, de la vapeur et de la poudre à canon, le sombre génie d'un Attila de l'école iconoclaste ne peut-il pas encore, à un moment donné, refouler dans la nuit, sinon éteindre complètement, la vive intelligence des peuples modernes ? Historiquement, les nations ne sont sûres de vivre que par leurs monuments ; ce sont eux qui nous racontent encore le mieux aujourd'hui les grandeurs de Palmyre, de Babylone, de Thèbes et d'Athènes.

Tout fut grand dans la civilisation antique. Les religions, les mœurs, les croyances, les idées sociales ou guerrières y revêtent un cachet de majesté qui nous confond. Lorsque la splendide contrée des Pharaons se montra sans voiles devant Champollion, ses yeux se remplirent de larmes et son cœur déborda d'une élo-

quente admiration. — C'est qu'en effet là tout est d'un grandiose, d'un gigantesque effrayant pour nos tailles modernes. Pour le savant, pour le penseur surtout, ce caractère de grandeur et d'étrangeté devient bientôt la source d'une passion funeste : la curiosité. Beaucoup en sont morts, Champollion le premier.

Le monolithe manquant sur le sol et dans les environs de Saïs, nous apprend l'illustre voyageur, on dut pourvoir à la fondation de son immense métropole au moyen de briques crues. — Ces briques, de quinze pouces de long sur une largeur de sept pouces et une épaisseur de cinq — couvrent encore le terrain sur un espace de plusieurs kilomètres carrés. — On peut y compter par millions ces briques, dont les dimensions sont véritablement surprenantes pour l'œil des Européens. Dans les monuments de Memphis, les blocs de grès portant les légendes royales sont énormes et tirés d'un jet de la carrière. Dans chacun de ces blocs est incrusté un titre qui fait connaître la destination du monolithe. — C'est ainsi que, dans nos arsenaux et nos chantiers, les pierres de taille et les soliveaux sont marqués d'une initiale ou d'un numéro d'ordre. Mais, chez les Egyptiens, ce signe était officiel et avait un but politique : il était destiné à perpétuer, à travers les siècles, le nom et la gloire du fondateur.

On ne saurait refuser aux races primitives les deux plus puissantes facultés de l'individualité humaine : la volonté et l'imagination. Peu avancées dans la science telle que nous la comprenons de nos jours, ces races cheminaient laborieusement, d'un commun accord, vers le but que leur traçait un génie ardent mais contenu. Frappés des merveilles de la nature, si féconde sous le ciel pur de l'Asie, des peuples entiers se mettaient à la besogne sur l'ordre de leurs chefs ou pasteurs ; ils atteignaient ainsi le beau et le grandiose naturellement, à peu près comme l'ont atteint, au moyen-âge, nos constructeurs de cathédrales sous le souffle de la foi et l'inspiration du clergé catholique. Au milieu de ces masses humaines

poussées par un conquérant, monarque ou prêtre, nous devinons l'architecte, l'artiste chargé des plans et des projets qu'il s'agissait d'exécuter. Nous le voyons combinant dans sa cervelle bouillante cette innombrable quantité d'ordres splendides : chapiteaux, colonnes, portiques, pylônes, temples, statues, aiguilles, tombeaux, et donnant à chaque monument, dans l'ensemble comme dans les détails, la destination et l'harmonie qui lui sont propres. Quelle organisation admirable ! Et, pour accomplir l'œuvre colossale, quelle invention prodigieuse que celle d'instruments, leviers ou appareils, capables de transporter et de soutenir ces mondes de granit, d'un poids à écraser la terre elle-même ! On reste anéanti devant de pareils travaux.

Le style des Egyptiens est magnifique plutôt que délicat et coquet, bien que parfois leurs peintures soient vraiment charmantes. Mais dans leur architecture on entend clair et net le langage absolu d'une nation avancée marchant tout d'une pièce, mue par les mêmes doctrines, agissant sous l'empire des mêmes idées, voulant parler haut et ferme aux races futures, et pour cela cherchant à conquérir, à s'assimiler toutes celles qui respirent autour d'elle, à s'inoculer le sang des barbares pour arriver à les dominer et à les assujétir. C'est ce que de nos jours les Anglais ont fait dans l'Inde ; c'est ce que nous tentons de faire avec eux en Chine, après l'avoir essayé tout seuls en Afrique. Ainsi, l'amour de la conquête chez les fortes races de l'antiquité les conduisait à ce désir immense de laisser parmi les hommes des traces ineffaçables de leur existence terrestre, non qu'elles eussent foi au néant : fût-il jamais plus ferme croyance que celle des Egyptiens dans les promesses de l'immortalité , dans les délices de la vie future ? Quelle Odyssée perpétuelle que cette peinture monumentale des joies de l'*Amenti,* représentées sous toutes leurs faces, dans toutes leurs phases, en relief, en creux et en couleur, sur les murailles des hypogées, des temples, des nécropoles et des pyramides ! Mais il semble, au contraire, que plus un peuple est grand et fort,

plus il s'acharne à vouloir vivre; le sentiment de l'immortalité grandit chez lui à mesure qu'il s'élève en puissance et en civilisation.

C'est de la montagne libyque particulièrement qu'ont été tirés les plus beaux monolithes d'Egypte. On y retrouve encore les excavations d'où sont sortis ces blocs d'une seule pièce, coupés sur cinq pans, aussi à vif, aussi arêtés que s'ils avaient été tranchés avec un couteau dans une motte de beurre. On comprend parfaitement cet *état*, cette vive arête sur les quatre parois latérales de l'excavation ; mais ce qu'on a peine à concevoir, c'est qu'elle existe également sur la cinquième paroi du fond, c'est-à-dire à l'extrémité située en face de l'ouverture. Champollion lui-même ne pouvait parvenir à se rendre compte de cette extraction phénoménale , qui donne à penser à tous les voyageurs qui visitent la montagne libyque. C'est sur ces blocs légendaires que l'histoire sociale, religieuse, civile et militaire de l'ancienne Egypte a été écrite, et, grâce à cette précaution, nous connaissons encore mieux sa vie que celle des Français des divers états au moyen-âge, écrite par le savant Monteil.

Le tombeau de Nehôthph, à Beni-Hassan , a été reproduit dans l'ouvrage de Champollion intitulé *Monuments d'Egypte et de Nubie ;* il offre la série la plus complète des opérations, travaux, occupations des anciens : leurs faits et gestes se rapprochent de ceux des peuples modernes d'une façon curieuse, en ce sens qu'ils montrent combien peu s'est modifiée, au fond, l'existence humaine depuis 5,000 ans. —Agriculture, arts-et-métiers, instruction militaire, chant, musique, danse, jeux, exercices et divertissements publics, ménage, justice domestique, navigation, zoologie, — tels sont les chapitres le plus communément traités sur les monuments, sur ces véritables papyrus de pierre, qui ont survécu à ceux que les prêtres avaient extraits de la feuille du lotus pour les confier à la sainteté des tombeaux, violés et détruits par Cambyse.

Le peuple Egyptien avait donc tenté d'immobiliser dans l'immensité du temps le souvenir de son passage sur la

terre, et dans ce but il avait appelé à son aide toutes les ressources de la science et de l'art. Il avait, mu par un légitime orgueil, combiné ces deux grands signes de l'intelligence humaine avec le plus solide élément naturel : le monolithe de granit. On comprend par là combien était vivace en lui le sentiment de fierté et de noblesse ; son âme était, il faut le reconnaître, à la hauteur de son génie.

Ce n'est pas le temps qui est le plus dangereux des iconoclastes, c'est l'homme. Si les Vandales, qui ne sont pas tous venus des steppes du Nord, avaient respecté les monuments de l'Egypte, ils seraient encore debout ; car, sous ce climat conservateur, rien, si ce n'est la force humaine qui était parvenue à les élever, n'eut été capable de les détruire. Aujourd'hui, c'est le cœur serré que le voyageur, l'artiste, l'archéologue, passent devant ces glorieux débris. A Antinoé, il ne reste plus des magnifiques portiques du temple d'*Aschmouneïn* que quelques colonnes de granit, qu'il a été impossible aux destructeurs de remuer, grâce à leurs proportions colossales. On peut bien encore mesurer les hardis propylées des Pharaons, mais en donner une idée est difficile. Que l'on se figure la grâce et la pureté unies à la majesté des lignes. Mais là, il arrive parfois que les sculptures de détail, « exécutées » dans un temps de décadence, sont d'un style inférieur, » tandis que l'architecture, qui est un art chiffré, moins » sujet à varier, se soutient digne des dieux et de l'admi» ration des siècles. » C'est ce que l'on est à même d'observer souvent en Egypte. Les ornements intérieurs de sculpture, où sont figurés, par exemple, Cléopâtre et son fils Ptolémée-Cœsarion, les bas-reliefs du temple d'Auguste, les *naos* et *pronaos* couverts de légendes impériales et des images de Néron, de Tibère, Domitien, Trajan, Caïus et Claude, ne sont pas en harmonie avec les assises et le mode architectural des monuments primitifs. Leur caractère est pauvre ; il atteste une dégénérescence flagrante dans les idées et la puissance des gouvernants. — Ce grand peuple romain paraît lui-même petit et mesquin

en présence de la somptueuse majesté de ses aînés ; sa pourpre semble terne et passée devant le rayonnant coloris des tuniques orientales.

Ce qui distingue par dessus tout l'art architectural des premiers Egyptiens, c'est la grandeur et la pureté du style. — Les obélisques et colosses monolithes en granit rose qui représentent le grand Rhamsès, à Karnac, sont d'un travail exquis. — « C'est dans cette ville de monu- » ments, dit Champollion, que m'apparut toute la magni- » ficence pharaonique. Tout ce que j'avais vu à Thèbes, » tout ce que j'avais admiré avec enthousiasme ailleurs, » me parut misérable en comparaison des conceptions » gigantesques dont j'étais entouré. Je me garderai bien » de vouloir rien décrire, je ne pourrais tracer qu'une » esquisse faible et décolorée. Il suffira d'ajouter qu'au- » cun peuple, ancien ni moderne, n'a conçu l'art de l'ar- » chitecture sur une échelle aussi sublime, aussi large, » aussi grandiose que le firent les vieux Egyptiens ; ils » concevaient en hommes de cent pieds de haut, et l'ima- » gination qui, en Europe, s'élance bien au-dessus de » nos portiques, s'arrête et tombe impuissante au pied » des cent quarante colonnes de la salle hypostyle de » Karnac. »

Que si vous voulez encore du colossal, des œuvres de géant, des formes cyclopéennes, auprès desquelles nos figures héroïques ne sont que des pygmées, nos statues les plus michel-angesques qu'un peuple de Lilliputiens, il faut lire aussi le récit de Champollion sur le grand temple d'Ibsamboul ; nous n'en citerons que quelques lignes : « Ce temple vaut à lui seul le voyage de Nubie : » c'est une merveille qui serait une fort belle chose même » à Thèbes. Le travail que ce temple souterrain a coûté » effraye l'imagination. La façade est décorée de quatre » colosses assis, n'ayant pas moins de soixante-et-un » pieds de hauteur ; tous quatre, monolithes d'un superbe » travail, représentant Rhamsès-le-Grand ; leurs faces » sont *portraits*, elles ressemblent parfaitement aux » figures de ce roi qui sont à Memphis, à Thèbes et par-

» tout ailleurs. C'est un ouvrage digne de toute admira-
» tion. »

Nous entendons les partisans mêmes du grand art nous dire, à propos des ouvrages de ces puissantes nations asiatiques : « Elles avaient le grandiose ; mais le grand est-il le beau ? — Non. » Certes, la grâce a son empire, elle a ses signes de durée, elle se perpétue dans les œuvres du génie par l'idéal, qui fait sa puissance ; mais nous retournerons l'argument et nous répondrons à notre tour : — Dans cette haute donnée artistique, oui, le grand, c'est le beau ; car la grandeur aussi porte en elle-même un caractère de beauté fait pour survivre ; la grandeur est éloquente, et tout ce qui est éloquent est beau. — Ainsi, aujourd'hui que le lion n'accompagne plus les chefs d'empire en nature dans la bataille, comme au temps de Sésostris, la légende symbolique qui le représente sur les monuments du prince n'en est pas moins superbe de grandeur et de majesté : — *Voici le lion serviteur du roi, mettant en pièces ses ennemis !* — C'est naïf et c'est beau tout ensemble. Dans cette représentation, qui est tout un tableau, l'exécution, le fini, répondent d'ailleurs suffisamment à l'idée qu'il s'agissait de personnifier dans la personne du roi et de son lion : cette idée, c'était la force, la puissance du monarque.

Admettons que, de nos jours, les conquêtes soient d'un tout autre ordre, que ces conquêtes deviennent toutes pacifiques : domination des idées sur la matière — de l'intelligence sur la brutalité — du génie sur les éléments naturels ; l'emblême qui expliquerait cette grandeur nouvelle n'en devrait pas moins revêtir une forme puissante, un style lapidaire bien accusé ; car nous pensons que c'est dans cette expression finale, *le grandiose*, que se résument toutes les civilisations, et que notre époque n'échappera pas plus que ses devancières à la nécessité du colossal, du solide surtout, en matière architecturale, quand l'heure sera venue de mettre la dernière main à son ouvrage, d'imprimer à ses actes le sceau matériel de la durée.

A mesure que les peuples grandissent et que les pouvoirs qui les dirigent voient de plus haut dans leur temps, il faut aux uns et aux autres des horizons plus vastes dans leur vie : c'est Herschell multipliant les télescopes grossissants au fur et à mesure de ses découvertes, pour satisfaire à ses nobles instincts de curiosité, pour promener plus hardiment ses regards à travers l'immensité du ciel.

Le besoin d'élever des monuments splendides et grandioses naît pour l'humanité représentée par ses chefs, de cet amour de la vie politique que nous pourrions appeler *la soif de l'histoire.* Telle fut la cause efficiente des fondations gigantesques qu'entreprirent les dynasties successives appelées à régner sur l'Egypte. On peut en juger par la dédicace suivante, qui n'est du reste qu'une variante de la plupart de celles qu'on lit en grands hiéroglyphes d'un beau relief et d'un excellent travail sur un pylône du palais de Louqsor à Thèbes. « Le roi, l'hôrus » (dieu) puissant et modéré, régnant par justice, l'orga- » nisateur de son pays, celui qui tient le monde en repos » parce que, grand par sa force, il a frappé les barbares, » le roi seigneur de justice (ou de vérité), bien-aimé du » soleil, fils du soleil, Aménophis, modérateur de la région » pure (l'Egypte), a fait exécuter ces constructions con- » sacrées à son père Ammon, *en pierres solides et bonnes,* » *afin d'ériger un édifice durable.* » Et plus loin, sur l'obélisque de gauche du *Rhamesseïon* (celui de droite se dresse aujourd'hui sur notre place de la Concorde), on lit : « Le seigneur du monde Rhamsès-le-Grand (Sésos- » tris), soleil gardien de la vérité, approuvé par Phré » (Dieu), a fait exécuter ce monument en l'honneur de » son père Ammon-Ra, et lui a élevé ces deux grands » obélisques de *pierre dure* devant le temple de la ville » d'Ammon. » Ce sont des idées à la fois grandes et simples qui ont donné naissance à ces monuments ; car, loin de renfermer comme on l'avait cru longtemps des mystères religieux, de hautes spéculations philosophiques, les secrets de la science occulte ou tout au moins des

leçons d'astronomie, ce sont tout simplement des dédicaces plus ou moins fastueuses destinées à rappeler à la postérité la mémoire du prince fondateur.

Les Egyptiens excellaient surtout dans la représentation des scènes de la vie militaire. Deux massifs couverts de sculptures d'un très-bon style montrent, à Louqsor, Sésostris assis sur son trône au milieu de son camp : « Le » conquérant reçoit avec dignité les chefs et les envoyés » étrangers. — Détails du camp, bagages, tentes, four- » gons. — En dehors, l'armée égyptienne est rangée en » bataille avec ses chars de guerre à l'avant ; enfin, sur » un autre massif — bataille sanglante, défaite et déroute » des ennemis, leur poursuite, passage d'un fleuve, prise » d'une ville, reddition des prisonniers. » Il s'agissait alors d'immortaliser les hauts faits et la gloire du vainqueur des Mèdes, des Bactriens, des Babyloniens et autres peuplades primitives de l'Asie occidentale.

Il semble d'autant plus nécessaire et rationnel que chaque époque donne à son architecture un caractère de durée à toute épreuve, en employant dans les constructions les monolithes préférablement aux matériaux divisés, qu'il n'est pas sans exemple de voir, même en Egypte, des monuments remplacés ou réparés, sur lesquels le restaurateur est venu implanter hardiment son nom au lieu et place de celui du fondateur, effaçant ou amoindrissant par ce procédé le mérite et l'honneur du premier. C'est ainsi que, vers le huitième siècle avant l'ère chrétienne, l'ancienne décoration de la grande porte située entre les deux massifs du pylône de Thèbes, dont nous avons parlé plus haut, ayant été détériorée par une cause quelconque (une invasion de barbares sans doute), on refit les masses entièrement à neuf. « Les bas-reliefs de » Rhamsès-le-Grand (Sésostris) furent alors remplacés » par de nouveaux qui existent encore, et qui représen- » tent le chef de la vingt-quatrième dynastie, le conqué- » rant éthiopien Sabaco ou Sabacou, qui pendant de » longues années gouverna l'Egypte avec beaucoup de » douceur, faisant les offrandes accoutumées aux dieux

» protecteurs du palais et de la ville de Thèbes. Ces bas-
» reliefs, sur lesquels on voit le nom du roi, qui est
» *Schabak*, et qu'on y lit très-clairement quoiqu'on ait
» pris soin de le marteler à une époque fort ancienne,
» ces bas-reliefs sont très-curieux sous le rapport du
» style. Les figures en sont fortes et très-accusées, avec les
» muscles vigoureusement prononcés, sans qu'elles aient
» pour cela la lourdeur des sculptures du temps des Pto-
» lémées et des Romains. »

Les statues monolithes dites de Memnon, qui jouissent d'une si haute célébrité, ont été façonnées dans des blocs de grès-brèche, transportées des carrières de la Thébaïde supérieure dans la plaine et placées sur d'immenses bases de même granit, environ 1700 ans avant J.-C. — Ces figures, dont celle du Nord mesure une hauteur de 60 pieds, représentent toutes deux un Pharaon, les mains sur les genoux en signe de repos. C'est toujours le digne fils d'Ammon (Aménophis), dédiant à son père bien-aimé « des monuments éternels, » ainsi que l'atteste l'inscription traduite par Champollion : L'Aruéris puissant, le
» modérateur des modérateurs, le roi-soleil, seigneur des
» vérité (ou de justice), le fils du soleil, le seigneur des
» diadèmes, Aménothph (modérateur) de la région pure,
» le bien-aimé d'Ammon-Ra, l'hôrus le (dieu) resplen-
» dissant, celui qui a agrandi la demeure.... à toujours,
» a érigé ces constructions en l'honneur de son père
» Ammon. — *Il lui a dédié cette statue colossale de pierre*
» *dure.* »

Ces deux colosses, ajoute Champollion, décoraient selon toute apparence la façade extérieure du principal pylône de l'*Aménophion*. — « Les titres et légendes qu'ils portent
» indiquent, à n'en pas douter, qu'il s'agissait d'un roi
» thébain occupant le trône des Pharaons vers l'an 1680
» avant J.-C., et qu'ils n'étaient nullement l'ouvrage du
» Memmon des Grecs, assertion confirmée par Pausanias,
» qui entendit raconter aux Egyptiens de son temps que
» ces colosses figuraient un homme du pays, nommé
» *Aménoph.* »

Le style littéraire des légendes antiques n'était pas moins grand que le style architectural. Il prend, sur les soubassements du palais de Rhamsès particulièrement, des proportions qui s'harmonisent avec la magnificence du monument. Le roi des dieux, Ammon-Ra, après avoir donné au belliqueux Pharaon la *harpé* pour frapper vingt-neuf peuples du Nord, lui dit ; « Mon fils, mon germe » chéri, maître du monde, soleil gardien de justice, toute » force t'appartient sur la terre entière : les nations du » Septentrion et du Midi sont abattues sous tes pieds ; je » te livre leurs chefs ; conduis-les en captivité, et leurs » enfants à leur suite ; dispose de tous les biens existants » dans leur pays : laisse respirer ceux d'entre eux qui » voudront se soumettre, et punis ceux dont le cœur est » contre toi. »

Assurément, on ne saurait trouver plus de noblesse et d'éloquence dans le style légendaire moderne. Un sentiment de puissance satisfaite, mais calme, de générosité et de modération après la victoire, respire dans les paroles du roi-dieu parlant au conquérant son fils.

Les Egyptiens ne se contentaient pas d'élever de grands édifices et de faire entrer dans leur construction ces inaltérables éléments que leur fournissaient les chaînes granitiques du pays ; ils les enduisaient aussi de vives couleurs, d'une composition durable et qu'on retrouve après des siècles dans toute leur fraîcheur, lors même que les monuments qu'elles revêtent sont restés longtemps ensevelis dans les sables. On sait que sous le climat de l'Egypte l'humidité n'existe pas ; c'est donc à la sécheresse continue de l'atmosphère qu'est due la conservation des nombreux spécimens d'architecture polychrôme que nous offre encore cette curieuse contrée.

Les Romains qui de tous les peuples de l'antiquité se sont le plus rapprochés des Egyptiens par l'imitation, les Romains nous ont laissé, à l'instar de ces derniers, des monuments de formes colossales. De ce nombre sont les cirques de Rome, notamment le *Circus maximus*, où s'asseyaient trois cent mille spectateurs, le temple de

Romulus, fils de Maxence, et le tombeau de Cœcilia Metella, assez vaste et assez solide pour servir de forteresse. Tous ces restes illustres, toutes ces splendeurs à demi-éteintes nous racontent encore hautement l'existence et la gloire des ancêtres. Ce ne sont donc ni les modèles ni les exemples qui manquent aux peuples modernes pour les exciter à avancer et à atteindre les sommets de l'histoire. Depuis quatre mille ans le monde s'est transformé, l'activité humaine a changé de direction et de but; grâce aux idées de progrès et de civilisation dont nous sommes pénétrés, les conquêtes de la paix peuvent être plus grandes et plus belles que celles de la guerre. Qu'attendons-nous? La nature et l'art ne nous refusent ni le marbre, ni l'airain, ni la couleur, ni même le génie pour en éterniser l'éclat.

XII.

DES MATIÈRES ET SUBSTANCES PROPRES AUX ARTS PLASTIQUES.

Les encouragements accordés aux beaux-arts par le gouvernement et les particuliers ; le nombre et la valeur des arènes où se débattent et s'élaborent les questions et les projets qui touchent à cette branche perfectionnée de l'esprit humain ; la haute renommée dont jouissent nos écoles de Paris, d'Athènes et de Rome ; la diffusion générale des lumières artistiques en France, nous ont déterminé à continuer la série des travaux que nous avions commencés à une époque antérieure, et à nous occuper des études fondamentales sur lesquelles nous paraît reposer la pratique comme la culture de l'art plastique. Jetant avec curiosité un regard en arrière, nous voulons rechercher si l'antiquité, notre maîtresse à tous, n'a pas laissé parmi ses riches débris quelques modèles oubliés qu'il serait opportun de remettre en lumière, afin de rompre la monotonie des œuvres modernes notamment en ce qui concerne la statuaire, et de raviver, s'il est possible, l'instinct sculptural chez les gens de goût. Pour notre part, nous avons toujours compris que notre mission de critique était moins de nous attacher à exhiber la nomenclature, le catalogue des créations modernes, qu'à indiquer les voies dans lesquelles d'ingénieux chercheurs finiraient

par trouver des restitutions de l'antique suffisamment inédites pour tenir lieu de nouveautés, et parviendraient ainsi à étendre une carrière que le génie de l'homme peut en quelque sorte illimiter, en ouvrant aux artistes d'immenses avenues, aux ouvrages d'art de sûrs débouchés ; en donnant d'un autre côté une satisfaction plus libre et plus complète aux aspirations comme aux besoins sociaux de notre temps.

Nous parlerons aujourd'hui de la statuaire, mais avec une immense tentation de dénoncer au public qui nous lit l'absolutisme inique du carrare. Nous ne pouvons penser que l'ostracisme de la sculpture polychrôme soit à jamais prononcé parmi nous (1). Le bon goût n'est-il pas éclectique ? Pourquoi ne pas restaurer à l'usage de nos temples, de nos jardins, de nos places, de nos monuments publics, ce genre si divers, si plaisant pour l'œil, si original, des statues polylithes, genre qui fut si recherché et si en honneur chez les anciens aux plus belles époques de l'art ?

Peut-être n'aurons-nous, pour le faire revivre, qu'à entr'ouvir et laisser voir à l'œil étonné des modernes le cœur de cette mine inépuisable de matières variées qu'exploita l'antiquité et dont elle composa ses chefs-d'œuvre. Revenus de leur surprise, une foule d'artistes s'empareront de ces éléments rajeunis ; ils oseront contrecarrer le bon sens qui a cours ; ils lutteront contre la donnée vulgaire et poncive qui n'admet que le convenu ; ils ne se damneront plus par respect humain. Car de même qu'il y a des âmes qui se perdent par là, de même des organisations artistiques remarquables s'étiolent et s'annihilent par le sentiment exagéré de la convention, par l'amour du traditionnel et du poncif. Vous étiez né grand statuaire polychrôme : vous mourez médiocre sculpteur pentélique ! La différence du blanc au rouge, du marmor à la brocatelle, a distancé votre talent et éteint votre lumière. La

(1) Clesinger a tenté un brillant retour à la statuaire polychrôme par sa Cléopâtre. (Exposition de 1869.)

couleur — c'est la livrée de l'inspiration et du génie. — Demandez à la nature, demandez au peintre ; ils vous répondront tous deux par la splendeur de leur palette, ou vive ou nuancée.

La sculpture ne saurait échapper entièrement à la domination de la couleur, à la puissance de la teinte. Elle y fut soumise chez nos maîtres d'Athènes et de Rome. C'est pour rendre hommage à cet empire attrayant du coloris qu'elle travailla la forme humaine dans le vif de toutes les substances minérales, végétales, siliceuses, argileuses, qu'elle trouvait sous sa main. L'antiquité fit des statues d'or, d'argent, d'airain, d'ivoire, d'ébène, de marbres et pierres de toutes nuances. Elle tira des veines du sol qu'elle foulait à ses pieds une quantité considérable de produits malléables et ductiles dont elle enrichit ses ateliers et ses laboratoires. C'est par là qu'elle parvint à conquérir l'admiration de toutes les époques pour les œuvres immortelles de son génie.

Laissons de côté les statues et bas-reliefs d'argile cuite qui existaient encore en Grèce du temps de Pausanias. Oublions les procédés de ces artistes primordiaux qui fabriquaient en liège, en osier, en myrte, olivier ou saule, ces argées colossales, images d'Esculape et de Junon, que l'on jetait tous les ans dans le Tibre à certaines fêtes religieuses, ou ces géantes figures dans lesquelles les Germains brûlaient leurs prisonniers en l'honneur de Teutatès. Le palmier, le tilleul, le sapin, ont servi à former plus d'une divinité longtemps adorée en plein champ comme sous les portiques. La Diane d'Ephèse était en bois de vigne sauvage, ce qui devait lui donner un air de bacchante, et les jeunes filles de Chypre, gorgées elles-mêmes de leur petit vin du crû, se sont longtemps partagé ses fragments hachés menus par les iconoclastes de la décadence, comme on se partage chez nous en amulettes, dans les villages de Flandre, les débris d'un *ex-voto* en réputation. L'âge de la statuaire antique se connait au seul emploi de la matière. Après l'argile, après le bois, on peut assigner aux métaux un rang également primitif;

on fit des statues repoussées au marteau avec *l'obrizum*, or pur forgé par les Cyclopes, suivant la tradition, et qui se teignait au feu de cette couleur vive et pénétrante dont parle Homère. Etincelant aux lumières comme du diamant, cet amalgame minéral composé d'argent et d'or, auquel on ajoutait des ornements en pierres précieuses, se nommait *électrum*. Il donnait aux statues un caractère étrange et tout à fait surnaturel. Pline raconte que les vases formés de cette matière prenaient sous les torches les couleurs de l'arc-en-ciel.

Il y avait de l'électrum dans les boucliers sacrés. Le bouclier d'Achille en était formé, dit encore Homère, et sans doute le fils de Pélée dut son invulnérabilité à ce divin métal, plutôt qu'à l'eau du Styx dans laquelle son corps avait été trempé. De nos jours la chimie a inventé une douzaine de métaux qui ne sont pas moins resplendissants que l'électrum. Nous en fabriquons des cuillers à ragoût ou des tasses à chocolat, ce qui prouve, ou que nous avons bien dégénéré depuis Achille, ou que nous sommes beaucoup plus portés sur la bouche : — Achille se couvrait d'électrum pour combattre les Troyens, mais il se contentait de déjeuner dans une écuelle de bois.

Le plomb, le fer, l'étain, reçurent également l'empreinte humaine dans l'antiquité. Les bassins de Versailles offrent d'heureux spécimens de ces métaux appliqués à l'art moderne. Les boucliers sacrés du temps de Numa étaient en plomb. Mais ce que l'antiquité inventa de plus joli à coup sûr et de plus risqué dans le genre madrigal, pour ne pas dire plus, œuvre qu'on s'étonne de ne pas voir reprise par le XVIIIe siècle, ce fut sans contredit la statue de Vénus en aimant. Cette statue attirait à la distance d'un demi-stade un Mars en fer, qu'on avait ensuite toutes les peines du monde à arracher de ses bras ! — Arétin et Jules Romain ne sont — comme on le voit — que des plagiaires, et c'est une *fantaisie* antique qui, au XVIe siècle, a fait les frais de leurs folles imaginations.

Le cuivre et le bronze furent de mode à toutes les époques ; quelquefois on les dorait. Cheirisophus fit un

Apollon de bronze doré pour le temple de Tégée, du temps de Philippe de Macédoine. Mais le plus beau vernis pour le bronze, c'est celui du temps, c'est la patine des siècles.

L'alliage des anciens était varié à l'infini. Le roi des bronzes antiques est celui de Corinthe. La tradition en attribuait l'origine à l'embrasement de cette ville, où l'aurait produit instantanément la fusion de tous les métaux. — Ceci est de la *fantaisie* grandiose et légendaire. Du temps de Pline on imitait déjà le vrai bronze au moyen d'un alliage dans lequel entraient l'or et l'argent, comme nous l'imitons de nos jours avec de la pâte de papier ou du cuir bouilli ; seulement, la contrefaçon était moins impudente ; elle était aussi moins préjudiciable que l'invention moderne à la durée des ouvrages. Que penseront de nous les antiquaires futurs, lorsqu'ils trouveront dans quelque ruine du vieux Paris des statuettes et des amphores de carton ?

L'Europe est riche en matières propres aux arts ; les Alpes, les Pyrénées, les Cévennes, renferment encore dans leur sein le minerai des airains dits de Marius, de Salluste, de Livius, si recherchés dans l'antiquité, et dont les mines avaient pris du temps de César le nom de leur possesseurs. Quelques sociétés en commandite ne pourraient-elles pas, d'après des données qu'il serait facile de se procurer sur les lieux, exploiter de nouveau ces filons qui n'ont pas été tous épuisés ? L'art et l'industrie y gagneraient. Et ce cuivre noir de Cordoue qui avait la couleur foncée du foie, ce qui lui avait fait donner le nom d'*hepatizon (hepar, foie)*, ne serait-il pas possible de le trouver encore, en fouillant avec l'ardeur sacrée du génie antique quelque sierra de l'Andalousie ? Quel lustre naturel cette matière sombre et polie devait répandre sur les formes sculpturales des femmes grecques et romaines ! Comme les plis tombants de l'amiculum métallique devaient s'agrafer avec majesté sur les épaules arrondies des belles prêtresses de la Gaule ! Que l'on se figure un bas-relief comme celui d'*Antiope et ses fils*, formé de cette matière d'un si grand caractère, ou quelque autre sujet à personnages

héroïques, laissant entrevoir ou deviner en mille attitudes leurs torses et leurs membres nerveux, sous leurs chlamydes aussi noires que celles des jeunes Athéniens du temps d'Adrien! Ce bronze-là était inaltérable ; il n'était nul besoin, pour lui conserver sa couleur, de le frotter comme ceux d'une qualité inférieure, de marc d'olive et de bitume. Ne pourrait-on nous rendre ce métal parfait, sans craindre que le commerce de mauvaise foi y substitue un analogue d'une pureté douteuse? Pour un statuaire idolâtre, c'est un premier idéal à réaliser.

L'ivoire eut aussi ses beaux jours dans l'antiquité. Au moyen-âge, il fut consacré à la sculpture religieuse et il a reçu la même destination de notre temps. Qui n'apprécie l'industrie dieppoise, si raffinée, si délicate, qu'elle peut passer pour proche parente de l'art? Il nous reste des XVe et XVIe siècles des Christs d'ivoire qui sont de véritables chefs-d'œuvre ; ceux du XIXe ne leur cèdent en rien. L'ivoire convient plus que toute autre substance à la plastique. Il est dur, d'une couleur allanguie qui convient pour rendre la morbidesse des chairs et qui sied surtout, par sa paleur veuve de sang, à l'expression particulière des représentations sépulcrales. — Chez les Grecs on unissait l'ivoire à l'or et on le préservait des ravages du temps au moyen de l'huile. Les statues de Phidias, la *Minerve* et le *Jupiter Olympien* d'Athènes, offraient le spécimen le plus parfait de cette combinaison. Les anciens, comme on sait, avaient trouvé un procédé au moyen duquel ils amollissaient et moulaient l'ivoire. Le brevet de cette invention (s. g. d. g.) fut pris par le philosophe Démocrite. Citons notre auteur : Sénèque. Plus communément, on sciait l'ivoire en plaques et l'on creusait en cylindres des morceaux assez longs et assez épais pour être adaptés sur un noyau en bois ; on façonnait ainsi des statues gigantesques. C'est par ce procédé appliqué au bronze coupé en segments que put être érigée la statue d'Apollon, dite colosse de Rhodes, l'une des sept merveilles du monde ; merveilles qui, par parenthèse, ont fait énormément de petits depuis vingt siècles. Car si

l'on s'étonnait alors de voir passer entre les jambes du colosse les trirèmes asiatiques toutes voiles dehors, le spectacle des marmites volantes qui emportent les générations modernes à travers l'espace, par-dessus les fleuves, les mers et les montagnes, est bien autrement étourdissant.

La dent d'hippopotame, les défenses d'éléphant et les os d'animaux, servirent aux mêmes usages. La fable raconte que ce fut avec un os humain, l'os de l'épaule de Pélops dont Cérès avait mangé la chair dans un dîner offert par Tantale aux dieux de l'Olympe, que fut fabriqué le fameux Palladium. L'os d'une aussi intéressante victime pouvait bien passer pour de l'ivoire, aussi n'essaierons-nous pas de contester la valeur qu'acquit cette substance au point de vue plastique dans l'antiquité : nous nous permettrons seulement de ne pas en préconiser l'emploi parmi nous au prix du même procédé.

La cire fut aussi en faveur chez les anciens. — Les Romains en faisaient des statues et les moulures du corps des ancêtres *(cezœ)* : on revêtait ces images des plus beaux habits du défunt et on les exposait aux hommages des parents et des amis, dans les jours de cérémonie. Nous n'avons pas comme les Romains le culte des aïeux. Nous aurions horreur d'inviter nos amis et nos proches à venir contempler, au fond de quelque sanctuaire de famille, les traits ou les représentations plastiques des personnes qui nous furent chères ; on trouverait aujourd'hui une pareille idée d'une originalité par trop lugubre ; — nous préférons élever à nos morts de fastueux monuments de marbre (toujours le carrare !) dans la grande avenue d'une nécropole publique, où la foule vient, en mangeant des croquignoles, supputer le prix du cénotaphe et payer à notre vanité une dîme qui n'est pas même celle d'un regret banal. Autres temps, autres larmes ! Cependant, le peuple aime les figures de cire ; il s'extasie et s'agenouille d'enthousiasme devant les affreuses images des salons de Curtius. — Pour nous, le plus curieux spécimen qui ait jamais existé des représentations céréennes est sans con-

tredit le musée Dupuytren : c'est admirable, — mais c'est bien laid. — Aussi l'art n'a-t-il, à proprement parler, rien à démêler de nos jours avec la cire.

L'ambre jaune ou succin, l'encens, la myrrhe, servirent du temps d'Auguste à consacrer des statues qu'on brûlait aux funérailles des grands. C'est ainsi que le rival de Marius, à bout de proscriptions, de débauches et de crimes, étant mort à sa maison de campagne de Cumes, l'an de Rome 676, on jeta sur son bûcher sa statue composée d'aromates : éloquent et frappant symbole ! Il signifiait sans doute que l'air empesté des corruptions allait enfin être assaini.

Parmi les marbres, pierres, terres, basaltes, granits, porphyres et autres fossiles adoptés par les anciens pour l'usage de la statuaire ou de l'ornementation sculpturale et architecturale, que de variétés ! Quelle riche nomenclature ! Certes les sources n'en peuvent être épuisées ; on retrouverait encore dans nos montagnes d'Europe les brêches, les lumachelles, les cipolins, les albâtres gypseux, phengites ; ce dernier d'une eau si pure et si transparente que, suivant un passage de la vie de Néron par Suétone, on l'appliquait en stuc sur les murailles où le peuple pouvait se mirer comme dans une glace, et qu'on en bâtissait des temples destinés sans doute à l'adoration de la Vérité, car la lumière passait à travers les murs. Ou nous nous trompons, ou ceci est encore de la *fantaisie* au premier chef.

Les alabastrites, les sardoines couleur de miel ou de feu servant surtout à la confection des vases pour les parfums ; l'obsidienne, terre volcanique translucide et très-dure imitant la pierre précieuse, l'ophite et le serpentin, espèces de porphyres verts, noirs, roses, jaunes, rivalisaient dans les emplois artistiques avec le paros et le pentélique. L'hymette d'un blanc grisâtre était célèbre du temps de Xénophon. L'orateur Crassus fut le premier qui orna de cette grisaille sa maison du mont Palatin. Il aimait à contempler les cent colonnes de ce marbre qu'il y avait fait ériger et qui, hautes de douze pieds, étaient

toutes surmontées d'une statue de femme: ce qui faisait dire spirituellement à Brutus que « *l'affranchi* Crassus était devenu *l'esclave* de la Vénus Palatine. » — Un Athénien de Paris ne dirait pas mieux. — Encore deux *fantaisistes*, Brutus et Crassus. — Vous en étiez-vous douté? Nos artistes pourraient donc tenter d'heureux essais, en choisissant parmi tous ces éléments les plus originaux et les plus propres à subir la taille. Ils montreraient par là que leur ciseau fuit la routine, comme il dédaigne le vulgaire, le commun, le *bourgeois*. — Assez de turquin, de campan, de malplaquet, de sérancolin, de griotte des Vosges, de Languedoc ou de Flandre! Ces marbres ont leur mérite, sans doute; ils sont à bon marché; mais la gloire, la réputation, la fortune, ne se donnent pas à qui les marchande. D'ailleurs, les nuances fausses de ces gypses, leur pâte mêlée, leurs excoriations hétérogènes, qui semblent autant de verrues ou de lèpres sur la peau du corps humain, ne sont pas de nature à les revêtir d'idéal et d'immortalité. Mais, hélas! après les pertes cruelles qu'a faites la sculpture moderne; quand chaque année qui s'écoule se marque par un cyprès dans leurs rangs éclaircis; après la disparition des Pradier, des David, des Rude, des Duret, des Simart, des Kumberworth, de ces maîtres qui avaient maintenu parmi nous les traditions du grand art et l'adoration du beau, de ces derniers grands prêtres de la force et de la grâce, si ardents et si convaincus, pouvons-nous compter sur quelque rénovation splendide? Pouvons-nous espérer seulement que la statuaire atteindra la même hauteur? C'est à vous, ô Préault! ô Jouffroy! ô Jalley! ô Carpeaux! ô Clesinger! à reprendre dans l'avenir l'œuvre assoupie du passé; d'opérer quelqu'une de ces restitutions mirifiques, qui éclatent comme des rayons de soleil longtemps cachés sous un nuage, quelqu'une de ces habiles reprises qui valent des nouveautés et dont les contemporains, dupés et ravis, font longtemps leurs délices. N'avez-vous donc plus rien dans votre sac, ô compagnons de cette bohême sublime qui volait si hardiment vers la gloire, il y a de cela plusieurs lustres;

vous dont l'aube de 1830 avait doré d'un reflet si magique les espérances et le pain sec ? Si l'avenir vous appartient encore et s'il est vrai, comme vous l'a dit un de nos plus aimés critiques, (1) « que la statuaire soit un art de serre-» chaude, conservé à grands frais par la sollicitude des » gouvernements pour l'ornement des galeries officielles, » comme on entretient des palmiers et des magnolias » dans les galeries vitrées du Jardin des Plantes, mais » qui n'est plus malheureusement d'aucun usage réel, » qu'attendez-vous pour faire dire à l'art un mot qui ait son écho et son retentissement dans la foule des *Gandins* et des affranchis de l'époque ? Que ne vous résignez-vous franchement à modeler, pour l'agrément des boudoirs de ces dames, les mille fantaisies que ne dédaignaient pas vos émules de Pompéï et d'Herculanum ? Le nu n'est pas toute la sculpture, et d'ailleurs, réduit à des proportions lilliputiennes, le nu a encore beau jeu pour offrir au public, « avide des émotions de l'art, » comme disent ses flatteurs, des œuvres où, mis à sa portée, le génie et l'idéal antiques s'allieraient à des idées modernes. L'étude de la nature peut aussi s'appliquer à la civilisation. Puisque nous n'avons plus de Mécènes pour peupler les palais de statues de grandeur humaine, contentons-nous de modeler des pygmées à la taille de nos petits goûts et de nos petites maisons.

Tel est le langage des partisans de l'art appliqué aux jouissances de la vie familière. — L'art pour eux, c'est simplement une branche d'industrie, une nouvelle source pour la spéculation et le commerce. La pendule, le chenet, le bougeoir, le serre-papier, la lampe, prêtent le flanc à nos caprices ; ils reçoivent volontiers une application gracieuse, coquette, élégante, confortable, qui devient l'expression usuelle et logique de ce sentiment général du beau qui n'est, comme on l'a dit, que la splendeur du vrai. Sans doute, les ateliers du faubourg Saint-Antoine et de la rue des Marais-du-Temple ont, à ce point de vue,

(1) Théophile Gautier.

des intérêts respectables, — mais d'un autre côté ceux du palais Mazarin et de l'Ecole de la rue Bonaparte ne le sont pas moins.

On devrait donc regretter que des doctrines trop faciles vinssent hâter chez nous la décadence, en préconisant l'abaissement du niveau. Ce n'est pas ce que nous voulons. Nous comprenons jusqu'à un certain point et dans une certaine mesure que l'art se fasse *bon enfant*, qu'il se popularise. Nous le voyons sans répugnance, lorsqu'il le fait avec goût, réduire ses proportions et son prix. Mais nous n'entendons pas qu'il réduise sa valeur absolue, c'est-à-dire qu'il perde de vue l'idéal.

Lorsque l'étranger achève partout des œuvres de haute statuaire ; que Messine et Palerme élèvent à leurs souverains des statues colossales ; qu'Iéna bâtit un piédestal gigantesque pour celle de l'électeur de Saxe, et que Milan prépare une large place à Léonard de Vinci, la France artiste ne saurait trop s'inspirer des grands événements qui s'accomplissent et se tenir à la hauteur des conceptions grandioses.



XIII.

LES TEMPLES DE LA PAIX.

Les modernes ont beau faire et s'ingénier en mille inventions pour se hausser et se grandir, pour s'illustrer dans le présent et se perpétuer dans l'avenir, il leur est interdit sous peine de rétrogradation de dévier des principes éternels, absolus, posés par les anciens pour tout ce qui touche à la science de la vie, aux lettres et aux arts. Les institutions politiques qui éternisent les sociétés avaient aussi leur point de départ dans l'antiquité. — Celle-ci n'a dû sa perte qu'à l'abandon des lois morales, qui se trouvaient déposées dans ces institutions en germes qu'elle n'a point su développer à propos. Platon était un précurseur — un prophète même — mais Platon ne fut pas écouté. Le christianisme, en faisant crouler l'édifice du monde ancien, a transfusé dans le sang des générations humaines les éléments constitutifs d'une société plus normale et par conséquent plus durable ; il les a pénétrées d'une essence plus pure de vérité, de justice et de charité ; il a en outre laissé intact parmi elles le dépôt de l'art, et les deux plus puissantes facultés du génie créateur — l'inspiration et l'exécution — ont été par lui transmises aux descendants dans toute leur plénitude. Sous ce rapport l'homme moderne est donc aussi libre que l'homme ancien, libre de ses choix, libre de sa route,

maître du développement intellectuel et matériel de ses œuvres : il vit même dans un milieu plus favorable que celui de ses prédécesseurs à leur accomplissement, puisqu'il peut mettre à son service des ressources qui leur étaient inconnues, une science plus avancée, une organisation sociale rendue plus puissante par la centralisation de ses forces ; il n'a donc qu'à vouloir pour asseoir d'une manière brillante et solide les monuments de sa gloire.

Après les batailles sanglantes, les envahissements de territoire, les conquêtes et les luttes sociales, les anciens fermèrent le temple de la victoire Aptère, et, la branche d'olivier à la main, ils érigèrent, non plus à Minerve victrix, maix à la pacifique Pallas, des temples qui devinrent le symbole de l'esprit du temps. Minerve ne fut pas seulement un mythe sacré ; fille divine sortie du cerveau de Jupiter, elle représentait les nobles pensées auxquelles la paix donne l'essor et dont elle fait mûrir les fruits. C'est pour cela que Minerve, disait-on, avait pris part elle-même à la fondation de la capitale de Cécrops, et qu'ayant obtenu le prix du concours établi entre elle et Neptune, elle avait appelé cette capitale Athènes, l'avait embellie et y avait été adorée. Telle fut la légende qui servit de mobile aux fondations pacifiques de l'antiquité. Ainsi, ce fut à l'ombre de l'olivier que s'élevèrent ces monuments célèbres dont les débris subsistent encore et portent l'histoire du peuple grec écrite en caractères sacrés sur leurs frontons, leurs corniches, leurs chapiteaux et leurs colonnes.

Notre époque est-elle arrivée à la correspondante des temps que nous venons de rappeler ? Est-elle mûre pour l'érection des monuments définitifs qui doivent marquer son heure glorieuse au cadran de la postérité ? Il est peut-être permis d'en douter. Notre époque dresse beaucoup de statues, mais elle érige peu de monuments, dans la véritable acception du mot : or, les statues ne sont qu'un premier pas marqué dans la voie des fondations historiques ; c'est évidemment le signe d'une aspiration élevée, mais ce n'est pas le dernier mot d'une génération avancée

que cette tendance à perpétuer, par de simples images, le nom ou le souvenir des hommes qui ont marqué par leurs œuvres ou par leurs vertus. Il n'est guère de bourgade en France qui n'aspire à montrer sur son cours, sa place publique ou son marché, le buste sinon la statue en pied de son grand homme—héros ou bienfaiteur. — C'est pour lui qu'on coule le bronze et qu'on taille le marbre aux frais du budget communal; mais là s'est à peu près bornée jusqu'ici l'ambition des modernes. La foi n'est plus aux grandes constructions sortant tout d'une pièce du génie et des mains du peuple. Et pourtant, quel plus intéressant motif, après l'*ex-voto*, offert à la divinité, que cet hommage de granit rendu sous forme de temple aux nobles idées quelle inspire? Quel plus admirable texte à faire lire aux élus de l'avenir que le texte monumental écrit en l'honneur de la science, de l'art, de l'industrie, dans un style capable d'éterniser à jamais l'influence et l'illustration des plus hautes conceptions humaines?

Est-ce assez pour Paris que de posséder un temple païen consacré à Plutus et aux affaires? Après l'architecture du moyen-âge qui érigea tant de basiliques, — éternel honneur de la croyance et du génie de nos pères, — ce que nous avons pu faire de mieux, ça été de réédifier l'Acropole pour y placer les cendres de nos demi-dieux civils et militaires. — Ne pourrions-nous essayer mieux encore et établir de plus puissants témoignages de notre grandeur et de notre suprématie? Puisque notre siècle, plus fécond que ses aînés en inventions et en applications scientifiques, place la génération actuelle au sommet des idées et du progrès, il semble que sa mission soit aujourd'hui de fixer le criterium intellectuel par la force de ses œuvres et d'ériger enfin les temples de la paix. Vraiment, se pourrait-il que nous ne puissions inventer de plus nouvelles figures en architecture d'ornement que la ligne droite, le triangle, le trapèze et l'octogone? Le chapiteau dorique, le fronton ionien, le plein-cintre roman et l'ogive gothique sont-ils le mot suprême de l'art? Sur cette simple donnée: *Et inclinato capite emisit spiritum* — qui peignait d'une

manière à la fois simple et saisissante l'instant où l'homme-dieu rendit le dernier soupir, les architectes de l'époque religieuse ont su pencher avec grâce dans leurs basiliques la ligne mère de la nef, qu'ils divisaient ensuite dans le chœur en deux linéaments égaux — traduisant ainsi d'une façon naturelle et ingénieuse le drame du crucifiement. Si nous cherchions bien, peut-être trouverions-nous, dans l'essence même des choses frappantes de notre âge, dans les événements et les faits contemporains, notre ligne mère aussi. — Principe fécond et style flamboyant : — Notre avenir architectural est là. De la forme si originale et si variée de nos machines, de nos électromètres, de nos engins agricoles et de nos mécaniques industrielles, à défaut d'inspirations nouvelles puisées aux sources mêmes de la nature, quelque cerveau créateur ne saurait-il tirer à son tour de fulgurantes étincelles — une idée — une formule d'art qui ait sa valeur décisive ? Est-il rigoureusement nécessaire que tous nos monuments rappellent les Propylées ? Que nos gares de chemins de fer ressemblent au Parthénon ou à des chalets suisses ? Ne pourrait-on adopter, pour chacune des grandes constructions modernes que le mouvement des populations et celui des besoins font naître, une donnée architecturale plus spéciale et plus logique ? Etudions-nous à trouver des harmonies ; — elles existent partout. — Appliquons-les à la création de types un peu plus neufs que ceux qui existent depuis 5000 ans ; que ces types servent au dépôt et à la glorification historique des inventions de notre génie. Nous tenons en main la baguette magique qui fait jaillir des rochers humains les sources prospères de l'industrie et du commerce ; nous montons les grands navires qui nous mènent aux archipels fortunés du bien-être et des jouissances positives ; sachons aussi développer par le spectacle des beautés esthétiques les sentiments moraux du peuple : or l'architecture est, parmi les formes variées de l'art, celle qui peut le mieux servir d'auxiliaire à ses aspirations et à son activité laborieuse.

Si les anciens avaient possédé les richesses intellec-

tuelles que nous ont léguées les trois derniers siècles; s'ils avaient eu à leur service ces forces incalculables sur lesquelles l'humanité s'appuie de nos jours pour marcher vers ses destinées: l'imprimerie, la poudre à canon, la vapeur, l'électricité, l'aérostatique, l'héliographie, nul doute qu'ils eussent dédié un temple à chacune de ces divinité, et que s'inspirant de la grandeur même de ces nouveaux éléments de puissance, ils eussent érigé des monuments d'autant plus magnifiques que la découverte ainsi consacrée contribuait davantage au bien-être et à l'illustration de la race. L'antiquité osait beaucoup parce qu'elle avait plus que nous la naïveté et la logique. Elle vivait plus dans l'avenir que dans le présent. Le respect humain ou la crainte de la critique n'étouffait pas chez elle l'enthousiasme ; son égoïsme n'était pas terre-à- terre, il planait dans la spère des intérêts immortels ; ses arts publics avaient constamment en vue l'opinion des descendants, le *qu'en dira-t-on?* de la postérité. D'un sang plus rassis, nous sommes assez peu préoccupés de cette pensée qui est pourtant — il faut le reconnaître — la source des grands élans et des grandes choses ; aussi n'avons-nous guère su élever jusqu'ici que deux temples sous l'invocation de Mars et de Mercure : l'hôtel des Invalides et la Bourse. Le premier est dû sans contredit à une belle idée — à l'adoucissement des souffrances et à la consolation de l'homme de guerre — le second a créé plus d'incurables qu'il n'en a guéri. Regrettons que notre musée d'artillerie qui renferme de si curieuses raretés militaires n'ait point la forme architecturale d'un palais ou d'un temple ; certes il le mériterait bien. L'unique spécimen vraiment original de notre âge et que l'antiquité n'eut pas désavoué, c'est le Louvre depuis son achèvement. Véritable colysée, immense acropole des arts, le Louvre, sans être un type définitif, un criterium absolu d'architecture officielle, peut passer pour un chef-d'œuvre.

Loin de nous le projet de vouloir paganiser nos croyances en prêchant le retour aux traditions panthéistes, en conseillant à notre époque de moissonner des regains

fanés dans le champ mythologique ; seulement, il nous semble qu'il serait maintenant rationnel et juste de poétiser dans des monuments spéciaux nos plus précieuses inventions et de perpétuer ainsi dans l'avenir, par des emblêmes votifs empruntés au plus durable comme au plus puissant des arts, l'influence que ces inventions ont exercée sur le bien-être et la grandeur des peuples modernes.

Que si nous ne pouvons rien trouver de mieux que le mode grec — gothique ou renaissance — pour chanter le poëme monumental du XIXe siécle, érigeons du moins en beau style d'imitation pure les édifices qui serviront d'abri à nos richesses artistiques et industrielles ; aménageons avec goût, dans l'intérieur de ces établissements, les trésors de nos collections publiques sous la garde d'hiérophantes sérieux, pénétrés de la grandeur de leur mission. Ne nous contentons pas de bâtir des casinos pour la danse et la musique, de construire des salles d'opéra pour des joueurs de flûte et des ballerines ; élevons à nos arts, à nos métiers, à nos industries, si fécondes et si utiles, des conservatoires où soit entretenu constamment, comme le feu de l'antique Vesta, l'esprit vivifiant de la science ; où tous les modèles, toutes les variétés et combinaisons de types soient exposés, classés et démontrés aux étrangers et aux nationaux par des professeurs entretenus aux frais de l'Etat ou des communes. C'est ainsi que nous travaillerons sûrement, magnifiquement, à l'instruction et à la moralisation de toutes les classes ; — c'est ainsi que nous accélérerons le progrès social entrevu par les philosophes et les penseurs. On peut prévoir qu'à l'époque où l'Europe sera réorganisée politiquement, de manière à jouir de ses facultés créatrices dans toute leur plénitude, l'état de calme qui inaugurera cette grande période permettra aux gouvernements d'affecter aux travaux de la paix la majeure partie des ressources absorbées aujourd'hui encore par une situation toute de mal-entendu et de défiance. En dépit de graves symptômes, tout retour aux époques désastreuses de la guerre paraît désormais difficile. — Nous

repoussons, quant à nous, « ce legs de la barbarie » comme indigne de notre temps et de nos véritables destinées. Il est certain que toutes les nations de l'Europe paraissent, à l'heure qu'il est, animées du même esprit, et que les arts et les lettres, le commerce et l'industrie attendent impatiemment la confirmation définitive du principe pacifique duquel dépendent la sûreté et l'accroissement des intérêts qu'ils alimentent et vivifient. Nul doute que la France ne soit appelée à jouer le premier rôle dans l'heureuse régénération qui se prépare. En donnant par ses idées l'impulsion aux autres nations, la France les incitera aussi par ses actes et ses exemples ; elle les poussera dans la voie des études et des conceptions véritablement utiles ; elle ouvrira l'ère libératrice du travail et de la richesse, et méritera de porter — comme autrefois le nom de fille aînée de l'église — celui de fille aînée de la civilisation.

La série des temples de la paix serait infinie si l'on voulait dresser un autel à chacune des hautes conceptions de notre âge. Si nous voulions consacrer par des monuments tous nos motifs d'orgueil et de gloire, nous en viendrions à tout diviniser, car dans notre pays rien ne surgit qui ne soit frappé au coin d'une intelligence et d'une logique supérieures. Réalisons seulement au dehors une partie des temples déjà ouverts dans notre esprit à une adoration tacite. Que ces temples ne soient, si l'on veut, que des musées et des athénées, où l'origine, la destination et la splendeur des choses intellectuelles : lettres — beaux-arts — science — soient étudiées et mises à la portée du plus grand nombre. Multiplions ces établissements dans nos provinces. Que nos centres un peu considérables deviennent autant de foyers s'éclairant de la lumière centrale ; qu'ils la réfléchissent jusqu'aux extrémités de la circonférence, en y portant la vie et la doctrine. La France est tourmentée d'un immense besoin d'étude et d'expansion ; elle tend à une diffusion générale de connaissances et de bien-être ; tout en laissant à chaque peuple son originalité et son autonomie, elle cherche à

inoculer ses idées et ses goûts dans le cœur des nations voisines. C'est par sa volonté et son entraînement intellectuel qu'elle arrivera à une assimilation politique et morale favorable au grand développement de l'industrie, du commerce et des arts. Son travail, ses efforts et ses œuvres de paix parlent plus haut à l'oreille des peuples que la foudre de ses armées. Si la France aime encore la guerre, c'est par la force de l'habitude; au fond elle est aujourd'hui moins matamore qu'elle le paraît. Dans son ignorance et son illusion belliqueuse, il lui est arrivé naguère de considérer le peuple chinois comme un enfant au maillot, parce qu'il était moins avancé qu'elle dans le métier des armes; elle ne songeait pas que c'était là, au contraire, un signe de supériorité relative et de moralité sociale, car la Chine se distingue avant tout par ses conquêtes pacifiques: ce que nous prenons chez elle pour de l'ignorance n'est que de l'insouciance et du dédain; son indifférence est élevée à la hauteur d'une philosophie. Maintenant que nous avons pris la Chine avec nos canons rayés et qu'il ne nous reste plus rien à voir à Pékin, tournons un peu nos regards vers notre pays et reconnaissons combien il reste à faire pour ouvrir aux pensées fécondes, aux rénovations utiles ou éclatantes, l'avenue monumentale qui doit symboliser un jour le génie de notre temps. Les institutions écrites d'un peuple ne sont pas tout; ses souvenirs historiques, son ethnographie, tracés sur des parchemins qui se déchiffrent à la lueur des lampes sont destructibles; ils peuvent se perdre; leur tradition peut s'oublier: les archives de bronze et de granit mises au jour par les statuaires et les architectes sont plus solides et plus durables; elles peuvent être consultées en plein soleil par d'innombrables générations, et les leçons qui en sortent ont un tout autre caractère d'autorité et de pérennité. Il est temps de faire mentir ceux qui affirment que l'art ne grandit qu'avec le développement des idées spéculatives, qu'il décline sitôt qu'il n'est plus soutenu par l'exaltation des croyances, réchauffé par les ardeurs de la foi, et consacré à la glorification des doctrines; comme

si les âges de raison et d'examen, parce qu'ils sont placés plus haut que leurs puînés dans l'ordre du temps et de la civilisation n'étaient pas également capables de s'inspirer d'une croyance, de s'illuminer d'une pensée : comme s'il était absolument vrai que l'enthousiasme et la poésie ne peuvent avoir pour sanctuaire que des âmes simples. Le progrès, Dieu merci ! a aussi ses fanatiques, et le fanatisme quel qu'il soit enfante des prodiges : ayons donc le fanatisme de l'art, puisqu'il est un signe réel du progrès dans le beau et dans le bien. L'homme mûr qui raisonne et qui s'est formé ainsi une conviction peut atteindre à d'aussi sublimes conceptions que l'illuminé des temps primitifs. Il n'a plus la même ingénuité, la même ivresse naïve ; il ne subit plus l'entraînement de la passion ; mais par un savant calcul de l'esprit, surexcité par le sentiment de sa valeur personnelle et de la gloire qu'il ambitionne, il s'élève aux plus hautes généralités. Or, peut-on dire qu'à l'heure qui sonne, le XIXe siècle soit encore un enfant ? Qu'il doive essayer son timide génie comme l'adolescent essaie une rime ? N'est-il qu'un écolier condamné à abdiquer son audace et sa force devant l'inspiration aussi étourdie qu'insuffisante du XIVe siècle par exemple ? Son âme est indifférente, dit-on : — est-ce bien sûr ? — Dans tous les cas, sa volonté est puissante et cela suffit pour agir. Le citoyen de Genève avait plus de quarante ans lorsqu'il écrivit la nouvelle Héloïse, son chef-d'œuvre. Le siècle est aujourd'hui maître de ses impressions comme l'était Jean-Jacques ; c'est une qualité quand on veut produire. Le siècle a vécu ; il a souffert ; il possède le secret des créations fortes ; il sait et il veut : il créera ; il a la maturité et la réflexion ; il a l'idée et avec l'idée l'instrument qui l'exprime et la vulgarise.

Le grand artiste se façonne nécessairement dans le milieu où il vit. Appelé à synthétiser son époque dans ses œuvres, celles-ci doivent à leur tour s'empreindre d'un style et d'un caractère d'actualité parfaitement compréhensibles pour les générations auxquelles elles vont s'adresser. L'homme mûr comprend l'enfant ; le vieillard

comprend à la fois l'enfant et l'homme mûr. Ainsi l'art de tous les âges doit être compris par les descendants : s'il ne périt pas dans quelque cataclysme, ses phases successives seront clairement traduisibles pour l'intelligence ou l'admiration des races qui suivront. A la rigueur on peut soutenir que l'art n'a point progressé depuis Raphaël et Bramante ; est-ce à dire pour cela qu'il n'a rien produit de grand et de beau, sinon comme essence propre, du moins comme application de principes ? Certes, les *Loges* et la *Fontaine du Transtévère* peuvent passer pour des *criteriums ;* mais partant de ce point comme origine ou comme exemple, la marge est encore assez grande dans le génie humain pour inventer et pour créer.

Il répugne donc aussi bien à notre bon sens qu'à notre amour-propre national d'affirmer que tout est dit — que tout est fini — que l'art se meurt — que l'art est mort. Partout où l'homme social peut encore concevoir et exécuter de grandes choses, l'art doit vivre. Seulement, il faut qu'il se hausse à la taille des évènements accomplis — qu'il entre dans le courant des idées nouvelles — qu'il s'identifie avec les tendances positives ou abstraites des peuples, car il n'a désormais d'autre raison d'être que de servir à exprimer et à éterniser le souvenir de ces évènements, de ces idées et de ces aspirations.

Le propre des nations vigoureuses comme des hommes vraiment forts, c'est de ne jamais désespérer de l'avenir ; c'est de croire à l'éternelle transmutation, à la transformation progressive des êtres et des choses, à l'immortelle jeunesse du génie humain ; c'est de rester convaincu qu'à peine désarçonné de sa chimère, l'artiste va en enfourcher aussitôt une autre à l'aide de laquelle il arpentera le sacré domaine pour y choisir le terrain sur lequel il dressera sa tente pour un jour, ou bâtira son palais pour l'éternité. Ainsi, parce que les nations qui ont atteint l'âge mûr ont perdu leur effervescence, parce qu'elles conçoivent et produisent avec plus de calme — leur ardeur ayant diminué en raison de l'accroissement de leurs lumières ; — l'architecture, la statuaire, la peinture, n'en possèdent

pas moins en elles l'élément divin, la flamme intérieure et créatrice. L'art ne produira plus peut-être comme au moyen-âge des ouvrages d'un seul jet, rendant une pensée absolue et entière, soit politique, soit religieuse — mais chez lui le goût remplacera l'exaltation ; il n'étonnera pas autant, mais il choquera moins ; il ne s'imposera pas à l'admiration de la foule ; il la commandera par sa sagesse et sa raison. Il trouvera dans sa patience et sa vaillantise le terme cherché de la glorification humaine ; il pratiquera le grandiose et le magnifique en parfaite connaissance de cause : ce sera un art à la fois charmant et profond — savant, naturel, et certain pour toujours de ses prestiges.

C'est ainsi que les peuples primitifs, que les nations de l'antiquité ont su imprimer à leurs créations le sceau matériel de la durée — qu'elles les ont revêtues d'un signe historique indélébile, et qu'après avoir accompli ces travaux de géants qui nous étonnent et nous ravissent, elles se sont endormies du dernier sommeil terrestre pleines de confiance dans la grandeur de leur œuvre et dans l'éternité de leurs exemples.

XIV.

LES AVENUES MONUMENTALES.

Un honnête et ingénieux écrivain proposait naguère de renouveler à l'entrée de nos grandes villes le spectacle grandiose et tout-à-fait philosophique que présentaient aux Romains les voies Appienne — Latine — Lavicane — Flaminienne — Ardéatine — Salare et Cornélienne, c'est-à-dire d'ouvrir aux abords des cités populeuses et particulièrement de la capitale des nécropoles où les morts, après avoir subi la *crémation* — nous n'avons pu trouver ce mot dans aucun dictionnaire — après avoir, en d'autres termes, été brûlés — reposeraient, cendres légères, dans leurs urnes de marbre ou de bronze sous l'ombrage de vertes oasis. Sans doute, au point de vue de l'hygiène comme à celui de la doctrine catholique elle-même, ce projet est sage et conséquent ; il éloignerait la contagion des centres et agglomérations d'hommes considérables, il serait en harmonie avec ce que nous dit l'Eglise — *cinis es et in cinerem reverteris* — tu es cendre et tu retourneras en cendre. — Mais la sagesse et la logique n'ont pas toujours raison dans notre société telle que l'ont faite les habitudes, les préjugés et la routine des siècles. Nous enterrons nos morts, nous ne voulons pas les brûler. Ce mode rappellerait le paganisme et pourrait nous donner des idées par trop indiennes. Nos femmes ne se soucient

pas le moins du monde de passer pour des veuves du Malabar ; le système de l'incinération les épouvante, et nous les verrions faire de l'opposition à l'idée préconisée par M. Delamarre s'il s'agissait sérieusement un jour de la réaliser. Nos dames françaises veulent bien brûler d'une flamme plus ou moins éternelle, mais en restant vivantes comme des salamandres au milieu de l'incendie qu'elles allument dans les cœurs. D'ailleurs nous sommes peu disposés à nous repaître constamment du tableau de nos misères terrestres ; nous ne supportons la philosophie que dans les livres et ne songeons que le moins possible à la destinée qui nous attend. Nos mœurs légères et policées répugnent à ce spectacle brutal ; nous aimons qu'on nous flatte, non qu'on nous dise des vérités trop dures. Lorsque nos parents et nos amis ne peuvent plus rien pour nous, ni nous aimer ni nous être utiles, nous les reléguons volontiers sous des cryptes, au fond de sombres bocages pleins de verdure et de fleurs, mais le plus loin que nous pouvons — aux catacombes, au Père Lachaise ou à Méry-sur-Oise. L'idée des voies publiques consacrées aux morts n'a donc guères la chance de réussir parmi nous. Il en faut nécessairement trouver une autre d'un caractère moins funèbre, qui soit à la fois moins choquante pour notre esprit, plus riante pour notre imagination, plus flatteuse pour notre orgueil et plus tolérante pour notre vanité. Cette idée, la primitive antiquité l'a eue et elle l'a réalisée. — Tyr — Babylone — Balbeck — Palmyre — Thèbes — Byblos — toutes ces grandes et populeuses cités orientales étaient précédées de voies triomphales et commémoratives ; toutes possédaient leurs avenues monumentales.

Les capitales ont eu de tout temps une signification suprême ; elles expliquent d'une manière sensible et immédiate au voyageur, à l'étranger contemporain, comme à l'historien et à l'archéologue, les idées et les sentiments généraux de leurs populations successives. La métropole, en un mot, c'est l'abrégé extérieur et matériel de la nation vivante et intelligente qui s'agite dans ses murs. Sa situation, son aspect, ses édifices — palais — temples —

maisons ; — ses jardins, ses fondations qu'elles quelles soient, tous ses éléments de grandeur, de puissance et d'originalité doivent former une combinaison, un ensemble qui s'harmonise avec sa destination, avec la mission en quelque sorte providentielle que Dieu lui a tracée. Ainsi Rome réunit tous les peuples dans l'unité de la foi catholique : Paris concentre toutes les nations dans l'unité de la foi civilisatrice et progressive. Rome est la capitale chrétienne : Paris est la capitale humaine et mondaine. Rome est la cité de l'âme et de la mélancolie du passé : Paris la cité de la forme, du bon goût, du plaisir, de l'élégance, de l'esprit d'actualité et d'avenir. Mais dans toute création de cet ordre, si l'on veut qu'elle frappe et qu'elle vive, il faut la convergence et l'unité. Or, c'est par là que péche essentiellement Paris. Il y a trop d'imprévu, de hasard et de pittoresque dans ses parties les plus graves. Non que nous voulions en exclure absolument les qualités d'agrément, de coquetterie et de luxe frivole ; ces qualités doivent s'y faire jour à propos et à leur place. Mais à ne parler que du Paris officiel et monumental, nous trouvons qu'il existe une dissémination fâcheuse dans l'agencement de ses théâtres, de ses musées, de ses palais, de ses édifices religieux ou civils. Au lieu de consacrer et de grandir nos monuments en les réunissant, nous les déprécions et les rapetissons en les isolant. Aussi, loin de créer des rapprochements et des affinités en matière architecturale et monumentale, nous aboutissons à des anomalies par une désagrégation criarde.

De toutes les civilisations anciennes, celle qui se rapprocha le plus de la nôtre tout en différant du reste de l'Orient, ce fut la civilisation égyptienne. Nous ne sommes pas les premiers à croire que notre filiation la plus directe avec l'antiquité, quant à la nature de l'esprit et aux mœurs, nous vient des bords du Nil plutôt que des rives de l'Eurotas et du Tibre. Champollion-le-jeune, cet historien archéologue dont la sagacité pouvait passer pour une intuition, n'en veut d'autre preuve que ce fait — « que la » femme d'un prince Ethiopien se présentait dans une

» réception officielle devant le roi Sésostris, immédiate-» ment après son mari et avant tous les autres digni-» taires. » — Il faut bien reconnaître qu'on n'agirait pas autrement aux Tuileries ou à Versailles. Nous en conclurons que Paris devrait suivre le rite architectural de Thèbes comme il suit son rite cérémoniel, et faire précéder son sanctuaire, son palladium intérieur et sacré, de naos, de pronaos et de pylônes d'une originalité qui lui soit propre. En effet, de même que nous voyons la nef précéder le chœur dans les cathédrales, de même Paris qui est le chœur représentatif du génie de la nation s'annoncerait par des édifices spéciaux, des monuments préliminaires — palais — colonnes — arcs de triomphe — où se démontrerait tout d'abord en caractères ostensibles l'intervention plus ou moins directe que s'attribue cette capitale dans le gouvernement de l'humanité. Ainsi envisagée, les parties principales de la cité matérielle, où les sens ne découvrent qu'un spectacle varié et divers, se coordonneraient comme parties d'un tout moral, et c'est en ramenant ainsi les monuments à une idée d'unité, en leur choisissant la place qui leur est propre, en les élevant dans un milieu harmonieux et définitif, que Paris apparaîtrait comme la cité lumineuse et dominante par excellence. Comme toutes les villes appelées à vivre d'une vie durable, à représenter l'image fidèle d'un passé glorieux, Paris aurait son histoire divisée par chapitres dans chacun de ses quartiers. Paris, toujours à l'étude et en quelque sorte à l'état d'essai jusqu'ici, Paris n'offre dans son ensemble que des inconhérences et des contradictions, parce que les goûts, les habitudes, les variations profondes qui se sont successivement opérés dans les idées et dans les mœurs de ses habitants ont fini par laisser leur empreinte sur les monuments qui lui restent de chaque époque. Conservons ces intéressants et curieux vestiges autant qu'ils s'accomodent avec les projets et les améliorations de l'avenir, mais ne perdons pas de vue que Paris est destiné à représenter désormais une unité plus haute que la figure purement parisienne, c'est-à-dire l'unité française,

les tendances et l'esprit de la France au XIXe siècle — le type, en un mot, de l'unité sociale de la nation. Ne perdons pas de vue que Paris est appelé à retracer et à figurer hardiment l'influence et les actes de notre époque, afin d'en offrir à son tour l'intérêt historique et épigraphique à la curiosité des lointaines générations. Les signes extérieurs destinés à caractériser une ville comme Paris doivent donc être frappés au coin du grandiose, de l'harmonie et de la vérité absolue ; car Paris, c'est un monument, Paris, c'est la France représentée en microcosme par sa capitale. Cette métropole qui parle de tant de manières à l'imagination, au sentiment et à l'intelligence, verra disparaître peu à peu les défectuosités, les contradictions et les lacunes qui compromettent son aspect général et pervertissent l'idée que l'on doit tout d'abord concevoir de sa puissance et de sa majesté. Non que nous prétendions qu'il faille imiter servilement l'antiquité et revenir dans la disposition et l'ornementation de nos avenues monumentales aux sphynx — aux lions — aux cariatides ou figures colossales dont on voit encore aujourd'hui les ruines aux abords des capitales primitives : nous ne manquons pas, Dieu merci ! de motifs intéressants à mettre en lumière, de sujets en relief à éditer, de groupes, statues, colonnes et monuments votifs à dresser dans la perspective de nos entrées urbaines ; ne fût-ce que les statues de nos héros et de nos célébrités — les images de nos grands hommes, et cette multiplicité d'édifices dont l'emploi sérieux ou frivole, capricieux ou logique, rappellerait — par exemple — le quartier des lords à Londres, derrière Saint-James Palace. Seulement, au lieu d'appliquer ces constructions à des usages particuliers, on leur attribuerait soit comme utilité, soit comme agrément, un but général, une destination souveraine et impérative.

Lorsque l'étranger arrive pour la première fois dans une ville célèbre, toutes ses facultés tendent à s'exercer chacune dans le sens qui lui est propre. L'imagination s'efforce d'abord de trouver un cadre auquel viendront s'adapter les remarques et les observations qu'il pourra

faire, les vérités positives ou relatives qu'il pourra découvrir, les faits qu'il pourra constater quand il aura pénétré dans l'intérieur. Il recherchera partout des spectacles, des impressions, des monuments capables de satisfaire cet instinct secret qui nous porte sans cesse à mettre les ouvrages des hommes en harmonie avec les beautés plus parfaites de la nature et les aspirations les plus élevées de l'âme. Or, Paris n'est pas un grand village auquel de simples allées d'arbres — peupliers ou sycomores — puissent convenir, auquel des plantations naturelles plus ou moins régulières doivent servir d'accès et de frontispice ; nous indiquons ailleurs (1) dans quelles parties de la ville et dans quelles limites il y a lieu de laisser s'épanouir la nature, le paysage, les eaux, les bois et les fleurs pour donner satisfaction au côté hygiénique et pittoresque de ce séjour privilégié ; mais du moment où l'on considère Paris central comme un spécimen historique et artistique, on comprend que la question doit être envisagée différemment et traitée d'un autre point de vue. En effet, il s'agit, pour le moment, de la préface d'un magnifique ouvrage, préface qui soit en tout digne du livre. — C'est donc par des œuvres d'architecture monumentale que doivent être marqués les abords de la cité reine : — palais — musées — athénées — colysées — gymnases — bains — fontaines — aqueducs — hôtels somptueux — temples — édifices religieux ou civils — telles seront les avenues qui consacreront par leur aspect grandiose et imposant l'entrée triomphale du voyageur dans Paris, de quelque côté qu'il l'aborde. L'entourage des villes comme celui des individus a une importance morale directe, absolue, qu'on ne saurait méconnaître sans que la considération personnelle en soit atteinte et compromise ; même dans l'empire de la matière, tout ne doit pas être compté à une mesure purement matérielle. L'habit officiel d'une cité comme celui d'un homme, s'il est digne et bien porté, se revêt naturellement d'un caractère magistral qui s'élève jusqu'à

(1) Voy : *Les Jardins de Paris.* — Chap. XXXVIe.

l'idéal. Paris n'est pas un rendez-vous de chasse, comme la Marche ou Chantilly, c'est la première capitale du monde ; c'est la cité universelle ; c'est la Mecque intellectuelle qui renferme dans son sein, par une concentration puissante, toutes les splendeurs, tous les attraits de la civilisation. A ce titre il faut que ses abords produisent une première impression favorable ; qu'ils laissent une trace profonde dans la pensée du présent comme dans celle de l'avenir. Une métamorphose remarquable s'opère d'ailleurs pour ainsi dire d'elle-même dans le sanctuaire de la ville, dans l'enceinte patricienne de la cité. Au fur et à mesure que Paris grandit et devient la capitale universelle et concentrique, les beaux quartiers sont envahis par les hautes classes. L'industrie, le commerce, le mouvement des affaires qui constituent en quelque sorte le ménage de ceux qui ont leur fortune à acquérir, reculent peu à peu devant la solennelle majesté des arts, représentée par l'opulence, par ceux dont la fortune est faite. Paris tend donc à s'aristocratiser dans ses limites centrales, et c'est là une conséquence bienfaisante de la loi qu'il dicte à l'univers. Placé d'ailleurs dans un admirable cadre de sites et d'accessoires pittoresques, d'environs plantureux, estompés dans l'horizon lointain par des ombres d'azur et de verdure, il ne lui manque plus que d'ouvrir aux quatre points cardinaux la série de ses avenues monumentales pour voir sa toilette urbaine achevée. Le panorama de Paris est un des plus beaux et des plus variés qui existe. Dominé sur tous les points par des fabriques, des villas, des bois, des collines — les coteaux de Suresnes s'unissent aux parcs de Meudon et aux contre-forts du mont Valérien — les forêts de Sénart, de Saint-Germain, du Vésinet et de Bondy donnent la main aux aqueducs de Marly et d'Arcueil ; ici les fouillis verdoyants de Vincennes, de Boulogne et de Versailles ; là les nouveaux parcs de Monceaux et des buttes Saint-Chaumont ; que l'on contemple Paris des hauteurs de Montmartre ou des sommets du Père Lachaise, on acquiert la conviction qu'aucune autre situation physique ne saurait mieux répondre à sa

mission dominatrice. Quoique l'on fasse, que l'on propose ou qu'on invente ; quelque combinaison que l'on médite, on est toujours amené à rêver ce qui existe, tant il y a de rapports naturels et d'harmonies heureuses entre le corps et l'âme de cette florissante cité. Il ne manquera pas même un jour à son fleuve — aux *prés fleuris* — le complément de toute agglomération intelligente et laborieuse : ces vaisseaux qui font l'animation, la gloire et la fortune de nos ports de mer. Oui, Paris verra comme Bordeaux, comme Marseille et le Havre, les produits des deux mondes émerger avec les flots de la Seine sur ses quais agrandis. Le complément de l'œuvre, le dernier mot de l'avenir, c'est évidemment — Paris port de mer.

Nous entendons d'ici faire à tous ces beaux projets deux objections que l'on croit souveraines (1). On objecte d'abord la question d'argent dont le poète et l'artiste n'ont pas à s'occuper ; on dit ensuite que le temps et la barbarie ont détruit les plus belles capitales du monde, et que le même sort étant réservé à Paris, il semble inutile de rêver pour lui ces ruineuses et fugitives grandeurs. Mais on oublie qu'avec l'élément chrétien introduit aujourd'hui au cœur de la civilisation, qu'avec cet élément moralisateur et conservateur par excellence, en dépit des Encycliques, de leurs principes retardataires et de leurs prédictions funestes, l'envahissement de la barbarie n'est plus possible. La terre, à l'heure qu'il est, nous est parfaitement connue. Nous savons où trônent les Porsenna et les Annibal du Sud et du Septentrion. Les Goths, les Germains et Saxons de l'avenir sont suffisamment occupés chez eux. Ils n'ont plus d'ailleurs le souffle assez fort pour éteindre le flambeau que nous tenons allumé dans nos mains. Désormais notre Latium ne peut plus devenir une campagne de ruines ; les chèvres ne brouteront plus nos buissons. La

(1) Les discussions du Corps législatif, en 1869, ont bien prouvé que nos idées, au sujet de l'avenir de Paris, ne sont pas celles de tout le monde : mais nous les émettons ici parce que nous les croyons justes, sans avoir la prétention de les imposer à nos législateurs.

charrue en passant sur les tombeaux de nos grands hommes ne dispersera plus au vent leurs cendres, parce que l'ère moderne est protégée par l'Evangile ; nos colysées ne seront pas détruits, parce que l'esprit du Christ y est entré. Le moment est donc venu de travailler sérieusement pour une histoire indestructible. Mais pour accomplir cette œuvre avec fruit, il faut que l'architecture cesse d'être allégorique et incompréhensible ; il faut qu'elle se fasse positive et simple ; qu'elle soit à la fois naturelle et puissante ; qu'elle symbolise sans cesser d'être vraie tout ce que la nation croit, accomplit, espère de beau, de noble et de grand. Alors Paris sera un livre de bronze et de granit ; sur ses pages éternelles s'inscrira pour la postérité le récit monumental des hautes conceptions, des faits héroïques, des découvertes curieuses, des inventions intéressantes de l'humanité. Paris sera le Vatican de l'âge moderne, le capitole du XIX[e] siècle. Procurons-nous donc au plus vite des artistes intelligents, des minéraux et des métaux indestructibles ; gardons-nous par-dessus tout d'introduire dans nos œuvres, avec le désordre des idées, le pêle-mêle des genres et des styles qui n'aboutirait qu'à une Babel architecturale privée de portée philosophique et de signification séculaire. Les avenues monumentales n'étaient pas sans doute chez les anciens la plus haute expression du grand art ; elles n'en étaient que le prologue ; elles servaient d'avant-propos à l'ouvrage principal. C'était comme l'ouverture d'un opéra sublime, comme l'avant-garde d'une innombrable armée de chefs-d'œuvre, faite pour forcer la reddition morale des peuples, pour soumettre l'esprit et le cœur des nations étrangères après les avoir conquises par la gloire.

Pour nous qui ne souhaitons plus pour la nôtre d'autres victoires que celles que l'esprit humain peut remporter, nous serions heureux de faire passer dans l'âme de ceux qui nous lisent les espérances que les sentiments pacifiques de notre époque nous font concevoir.

Tout se tient et se lie dans l'ordre moral et artistique comme dans l'ordre politique et matériel. Cette belle et

imposante doctrine des nationalités, c'est-à-dire des peuples s'appartenant et s'affirmant eux-mêmes, qu'est-elle autre chose qu'un pas de plus vers la suprématie absolue de l'intelligence et de cette supériorité morale qui doit finir par gouverner le monde ? Qu'est-elle autre chose que le triomphe futur de la vérité sur l'erreur, de la raison sur la force, de la beauté sur la laideur, du bien sur le mal ? Nous ne vous vaincrons plus par les armes, ô peuples d'Asie et d'Afrique ! mais nous vous soumettrons par la douceur et le poli de nos mœurs ; nous vous captiverons par la magie de nos arts et de notre industrie ; nous vous attirerons par le prestige des plaisirs, des spectacles, des modes, luttes intellectuelles et matérielles au moyen desquelles notre génie fait sentir à toutes les nations son irrésistible ascendant.

Si les peuples de l'antiquité furent privés sur bien des points des lumières que nous ont apportées les siècles et l'expérience, ils l'emportaient — il faut le reconnaître — par certaines vertus dont nous avons désappris la pratique. Ils possédaient, entre autres, une qualité qui ne leur est nullement commune avec les peuples modernes : nous voulons parler de la reconnaissance. C'est ce sentiment qui, mieux qu'un ordre émané des souverains, guidait les architectes dans la fondation et l'illustration de leurs grands édifices. Ils étaient dévoués à leurs princes et savaient communiquer leur enthousiasme au plus dur granit. « L'imagination s'ébranle et l'on éprouve une » émotion bien vive, dit Champollion, en visitant dans » les salles hypostyles de Thèbes, ces galeries mutilées et » ces belles colonnades qui furent non seulement les » panégyries, ou lieu de réunions générales des grandes » assemblées, mais l'habitation même du plus célèbre et » du meilleur des rois que la vieille Egypte compte dans » ses longues annales. En parcourant ces magnifiques » ouvrages, on est forcé de rendre à la mémoire de Sésostris l'espèce de culte religieux dont l'environnait l'antiquité tout entière. »

L'antiquité nous était donc encore supérieure par le

côté moral et sentimental. Quand elle avait accepté un prince, elle l'aimait. Loin de dénigrer ou de trahir le monarque, elle appliquait toutes ses forces, elle employait toutes les ressources de son imagination et de son génie à illustrer par des temples de marbre ou de granit, par des inscriptions et des bas-reliefs hiéroglyphiques, par des monuments de porphyre et d'airain, les actions, les vertus et le nom du gouvernant. Pour rendre leurs éloges plus authentiques et plus sacrés, les peuples empruntaient aux dieux leur langage ; ils adressaient — par exemple — au grand Pharaon par la bouche d'Hator ces formules donatrices :

— « A toi défenseur de l'Egypte — castigateur des nations barbares, j'accorde que ton édifice soit aussi durable que le ciel.

— Je te donne une longue suite de jours pour gouverner le pays du soleil.

— Je te livre les barbares du Midi et du Nord à fouler sous tes sandales.

— Je t'ouvrirai toutes les portes célestes.

— Je veux que ton nom s'imprime dans le cœur des peuples.

— Je t'ai préparé le diadème de feu : que ce casque demeure à toujours sur le front où je l'ai placé. »

Nous sommes loin de ces sentiments et de ces formules louangeuses. Les sycophantes modernes n'osent pas proclamer si haut leur idolâtrie. Les peuples d'aujourd'hui n'admettent plus cette intervention mystique d'une royauté divine et terrestre dans le gouvernement des hommes. Les peuples d'aujourd'hui ne sont plus courtisans puisqu'ils sont rois ; ils n'obéissent plus, ils commandent ; ils ne sont plus dirigés, ils sont administrés ; ils ne sont plus gouvernés, ils sont représentés.

Mais qu'importe la doctrine à la postérité qui attend. N'importe qui soit roi — un principe ou un homme ! La religion, la civilisation, l'histoire ont leurs traditions imprescriptibles qui doivent s'énoncer par un dernier mot splendide et glorieux. Le grand art est le signe appelé à

traduire dignement cette magnifique période du XIXe siècle, à symboliser le génie des nations, à jeter l'immortel rayon sur les dynasties qui auront bien mérité d'elles par la justice et la douceur, par la force, la prudence et le courage, par la noblesse et l'élévation des sentiments et des pensées. Où ces vertus se trouvent-elles réunies en faisceau plus éclatant qu'en France ? En France où tout ce qui est beau veut se faire consacrer, où tout ce qui est grand veut se faire naturaliser, « où l'on ne remue pas la » cendre d'un héros sans qu'une pareille journée ne » devienne une date mémorable et populaire, sans que le » souvenir de l'homme de génie en ressuscitant le passé » dans les cœurs, ne s'empare passionnément du présent » et ne maîtrise l'avenir ! »

XV.

DU STYLE LAPIDAIRE CHEZ LES ANCIENS

En même temps que s'accomplissait chez les races de l'ancien monde l'édification des monuments civils et religieux, l'utilité d'un langage complémentaire destiné à laisser dans l'âme des générations héréditaires une empreinte nette et facilement traduisible, se faisait partout sentir. L'épigraphie naquit de l'architecture. Elle servit de texte à ces magnifiques gravures de marbre et de pierre qui, du fond des civilisations antiques, nous racontent l'histoire et les grandeurs du passé. Or, l'histoire ne se compose pas seulement des vérités qu'elle dépose dans l'esprit des peuples. Elle renferme aussi les germes des sentiments dont elle cherche à nourrir leur cœur. Elle veut être à la fois pour eux un signe et une morale, un emblême et un exemple, un objet d'admiration et une instruction. Tel est le but qu'elle poursuit. Pour rendre plus claire cette manifestation de sa pensée, l'histoire s'est — de toute antiquité — servie de l'art et de la langue ; elle fit emploi du dessin et de l'écriture, de l'image et de la lettre, du symbole et de l'accent ; elle créa deux sortes de style, le style symbolique et le style lapidaire : l'un en usage parmi les castes privilégiées et savantes, énonçant le mot d'ordre des rois et des prêtres ; l'autre compréhensible pour la foule, et retraçant, à son intention, les faits les plus simples, les vérités les plus vulgaires.

Il existe nécessairement une différence tranchée entre le style lapidaire proprement dit et le style symbolique. Nous essaierons d'analyser cette différence avant d'entrer dans les détails de notre sujet, avant de produire le fac-simile de ces deux genres de style.

Le symbolisme est une langue secrète et déguisée. Les monuments revêtus de ce caractère correspondent, comme expression, au besoin qu'ont eu les devanciers, les ancêtres, de retracer certains faits, certaines vérités ou doctrines dont l'énonciation devait se divulguer dogmatiquement. Le symbolisme fut surtout l'organe emblématique des vérités religieuses, des grands et mystérieux principes qui régissent l'humanité. Dans les premiers temps du christianisme, introduit dans les catacombes, il rappela sous une forme voilée la série des miracles accomplis par le Christ ou signalés dans la Bible. — C'était un moyen employé par les initiés et les adeptes pour correspondre et s'entendre entre eux à travers le temps et l'espace, et pour franchir, dans l'unité d'une même croyance, ces époques de lutte et de barbarie où les partisans de la religion nouvelle avaient à redouter les fureurs du paganisme et les tortures du martyre. En dehors de la religion, c'est-à-dire dans l'ordre civil et politique des anciens, le symbolisme n'eut pas la même raison d'être ; aussi s'afficha-t-il d'une manière moins réservée ; moins discrète. Chez les Grecs et les Romains, renonçant à affecter la forme peinte et coloriée, l'image, le tableau, il s'exprima particulièrement en vers ou en prose, dans un langage net et concis, parfois abréviatif, mais traduisible pour tous ; il devint le style lapidaire pur.

On connaît l'intérêt qu'attache à l'étude et à la perfection de ce langage monumental un peuple avancé en civilisation et qui tient à vivre dans la mémoire de ses successeurs, par le soin même que ce peuple prend à constater et à expliquer les inscriptions venues de ceux qui l'ont précédé. En effet, « les pierres ne mentent jamais, » dit l'axiôme archéologique ; aussi les caractères qu'elles portent tracés sur leurs surfaces, peuvent-ils

passer aux yeux des âges pour l'expression la plus sincère de toute vérité, de quelque ordre soit-elle. Le style lapidaire ou épigraphique est donc le lien le plus sûr qui rattache entre elles les chronologies historiques et dynastiques des ancêtres ; c'est, dans l'ordre social et dans le conflit des événements humains, un juge sans appel dont l'autorité absolue a force de loi.

Mais tous les peuples de l'antiquité n'ont pas été possédés au même degré du souci de la postérité ; tous n'ont pas été aussi ardemment dévorés de ce besoin de vivre « par delà les siècles, » qui est le propre des grandes nations. Les Phéniciens de l'âge primitif, par exemple, se montrent de beaucoup inférieurs aux Egyptiens et aux Grecs sous ce rapport. Dans son dernier voyage aux ruines de Gébeil, — l'ancienne Byblos, — M. Ernest Renan raconte « q'une seule inscription sémitique est venue récom» penser ses efforts. Les tombeaux des Giblites, qui » remontent à l'époque chananéenne, ne portent aucune » inscription. Ces anciens écrivaient très-peu sur la pierre. » Au lieu de ce grand style lapidaire, de cette incompa» rable manière de parler à l'avenir, qui est le privilége » des Egyptiens, des Grecs et des Romains, la seule ins» cription phénicienne un peu considérable que l'on ait » trouvée en Phénicie, n'est qu'un long verbiage d'un » petit esprit, obsédé de niaises terreurs pour la pierre » qui le recouvre. Nul sentiment de l'histoire, nul souci » élevé de la postérité. Les procédés même de la gravure » de l'inscription prouvent les tâtonnements d'une épigra» phie peu exercée. Comme les Hébreux, qui n'ont aucune » épigraphie, les Phéniciens préfèrent l'écriture sur les » pierres précieuses à l'écriture monumentale ; en somme, » les inventeurs de l'écriture paraissent n'avoir pas » beaucoup écrit. »

La simplification et l'unité sont les deux principaux caractères du style lapidaire. Dire beaucoup, dire même tout en très-peu de mots sur le sujet donné, voilà le secret. — « Je suis l'alpha et l'oméga, le principe et la fin, » telle est la définition parfaite de Dieu dans l'Apo-

calypse. Les théologiens et les poètes ont fort judicieusement commenté cette définition : — « De même que l'alpha » se déroule jusqu'à l'oméga, et que l'oméga se replie » vers l'alpha, de même il y a en Dieu, dit Tertullien, le » cours du commencement vers la fin et le retour de la » fin vers le commencement. » Prudence ajoute : — » L'alpha et l'oméga, voilà le surnom de Dieu, parce » qu'il est la source et la conclusion de tout ce qui est, a » été et sera. » C'était aussi le sens de l'inscription du temple de Saïs en Egypte.

A Rome, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on employa fréquemment cette formule. L'A et l'O sont souvent reproduits sur les monuments des catacombes, pour exprimer « la notion de l'Être suprême, — l'idée du » Dieu unique, — altérée et obscurcie par les systèmes » des philosophes et les mythes du polythéisme païen. »

Mais le poète va plus loin que le législateur et le scribe dans l'analyse et le commentaire de ce symbole épigraphique.

« Le caractère des lieux qui ont été l'asile primitif de » ce symbole vénérable, dit l'abbé Gerbet, lui communique un intérêt accessoire, mais très-sensible. Les » premiers monuments sur lesquels ait reparu la doctrine » du commencement des choses, sont des tombeaux, — » monuments de ce qui finit... — C'est dans les profon- » deurs d'un cimetière souterrain que vous recueillez, » après la longue nuit du paganisme, les reflets renais- » sants et purs de l'antique aurore de la création. C'est » là que cent mille martyrs ont tracé le nom du Dieu pour » lequel ils mouraient, nom que nous irions lire parmi les » débris d'Athènes, si Socrate agonisant nous l'avait laissé » écrit de sa main sur une pierre de sa prison. Quiconque » ne sait pas sentir le contraste qui existe, dans les nécro- » poles, entre leurs ténèbres physiques et leurs clartés » spirituelles, entre l'aspect lugubre du réduit et la splen- » deur morale du sanctuaire, ignore une des impressions » les plus solennelles que puisse produire l'apparition de » Dieu dans les monuments des hommes. »

Il serait difficile de faire ressortir d'une manière plus éloquente la filiation, le rapprochement et l'harmonie qui existent entre une grande vérité proclamée ainsi et l'impression qu'elle peut produire sur l'esprit appelé à la constater, aussi bien que sur le cœur capable de s'en convaincre.

Ainsi, les attributs, les caractères figuratifs ou phonétiques, interprètes concis de la pensée, signes apparents destinés à la rendre tangible en quelque sorte, et à vulgariser dans le présent comme dans l'avenir :

Cet art ingénieux
De peindre la parole et de parler aux yeux...

— le style lapidaire, en un mot, nous a été transmis dans son entier par les peuples les plus reculés de l'antiquité, — Assyriens, Egyptiens, Grecs, Romains, Etrusques. — Ce sont ces peuples qui ont tiré le meilleur parti des éléments du style lapidaire, et qui ont pratiqué avec le plus de succès l'art de le rendre sensible aux races futures. Nous ne saurions mieux faire dès lors que de marcher sur leurs traces, et de les imiter quant à l'acceptation des principes, sauf à varier les modèles et les types dans la composition des légendes monumentales et monétaires. Il faut reconnaître ici que, sur ce point, nous pouvons dignement rivaliser avec les anciens. Seulement, il est douteux que les matières employées aujourd'hui soient aussi pures d'essence que celles en usage dans l'antiquité. A ce point de vue, nous ne saurions trop travailler à leur faire particulièrement acquérir les deux qualités essentielles à toute durée séculaire : la ductilité et la résistance.

La lecture des inscriptions symboliques et lapidaires constitue une des branches principales de la science archéologique. C'est à cette savante et souvent très-ingénieuse pénétration que nous devons la restitution d'une foule de textes, au moyen desquels la vie de certains peuples a pu être reconstruite. La critique historique et sacrée a, sous ce rapport, de grandes obligations à l'école

12.

de Champollion-le-jeune, et principalement au maître lui-même, qui, en dépit des astronomes et des derniers disciples de Dupuis et de Volney, nous a rendu, en rajeunissant sa signification d'un nouveau vernis de lucidité, le fameux zodiaque de Dendérah. Grâce aux illustres travaux de cet infatigable lecteur de légendes lapidaires, les douze ou treize Pharaons nommés dans l'Ecriture, depuis Abraham jusqu'à Jérémie, ont été reconnus avec une presque certitude, et depuis Moïse, tous le sont sans qu'il reste de doute. C'est ainsi que les récentes découvertes architecturales et épigraphiques de M. Mariette en Egypte auront servi à compléter la chronologie des dynasties de Manethon et révélé une série d'autres rois antérieurs à l'existence de ceux jusqu'à ce jour connus ; c'est ainsi que, nouveaux prêtres de Sébennyte, les archéologues du dix-neuvième siècle auront pu faire accorder d'une manière étonnante l'histoire de ce peuple ancien et mystérieux avec les annales d'Israël, et que, par la quantité de détails, d'allusions, de rapprochements, de dates et de comparaisons de textes dus à leurs infatigables recherches, nos savants auront jeté un nouveau jour sur la Bible et confirmé sa fidélité.

Le style lapidaire des Egyptiens se composait d'un ensemble de dessins ou hiéroglyphes ayant une valeur emblématique ou phonétique, d'une signification simple et facile pour les initiés. Champollion en eut en quelque sorte l'intuition naturelle. Il semblait que l'âme d'un hiérophante du temps de Sésostris se fût emparée par la métempsycose de sa propre individualité, car il lisait et interprétait ces signes à première vue et pour ainsi dire à livre ouvert — pendant son voyage de 1828 — au milieu de ses disciples confondus d'admiration.

La plupart des inscriptions monumentales des anciens avaient pour objet de rappeler par des formules votives ou donatrices les noms, les hauts-faits, les vertus des rois, des princes ou des prêtres régnants. Tracées le plus souvent dans un cartouche ou sur une stèle de granit, l'expression en est ferme et précise ; le style en est royal

et consacré. — C'était une série de *rébus illustrés*, dont l'interprétation tirait son sens de la nature même de l'objet représenté : — l'épervier désignait l'âme, l'ibis le cœur, la flûte le fou, le nombre seize la volupté, la grenouille l'imprudence, la fourmi la prudence et le savoir, un nœud coulant l'amour (image aussi juste que spirituelle !) Mais ce qui peut paraître étrange, c'est que la colombe signifiait la colère ; sans doute il y avait dans ce symbole une antithèse : on voulait montrer par là qu'il fallait opposer la douceur à la violence, principe de sagesse et de philosophie que n'ont pas dû méconnaître les premiers moralistes du monde.

Le langage hiéroglyphique des Egyptiens s'est perpétué sur les bords du Nil jusque sous la domination romaine. Le style lapidaire primitif, tracé en caractères hiératiques ou cursifs, locaux ou usuels, était appliqué selon les temps, les lieux et les circonstances. — Champollion a lu deux fois le nom égyptien d'Alexandre sur les temples de Karnac, près de Thèbes, et les noms et surnoms d'Auguste, de Tibère, Claude, Néron et Domitien étaient également tracés sur les édifices de Dendérah.

Les monuments égyptiens renferment sans contredit les modèles du plus beau style lapidaire primitif. A cette époque du monde, la présence des dieux parmi les mortels était, comme on sait, chose admise. Les rois et les peuples s'identifiaient, en imagination, aux personnages célestes, et formaient entre eux des alliances, des pactes, des réunions (panégyries) qu'animait sans cesse l'esprit divin (1). — Il est vrai que, en réalité, le rôle des peuples n'était alors que secondaire, et qu'ils apparaissent plutôt comme troupeaux, comme escorte ou comme vaincus, que comme co-partageants des faveurs supérieures dans l'histoire de l'ancienne Egypte. Toutefois les péristyles des temples leur étaient ouverts, de même que les salles hypostyles où se tenaient les grandes assemblées ; et là,

(1) C'est ainsi qu'aujourd'hui même. — 1870 — il est de foi que l'Esprit saint vit au milieu du Concile et anime cette grave assemblée.

sur les murailles et les colonnes d'une décoration toute particulière, la population pouvait lire en style officiel la formule des hommages généraux adressés aux divinités principales du pays. Dans la partie privée du palais, l'intimité entre la famille royale et les dieux devenait plus complète. Le père des dieux, *Amou-Ra*, a établi sa demeure dans le palais même de Rhamsès-le-Grand ; la déesse Mouth et le dieu Chons viennent le visiter et lui rendre hommage : « Je viens, dit la déesse, adorer le roi » des dieux, le modérateur de l'Egypte, celui qui remet » la faulx des batailles pour contenir les nations étran- » gères et trancher la tête des impurs, le fouet et le pedum » pour diriger la terre, afin qu'il accorde de longues » années à son germe chéri, à son fils le roi Rhamsès. » Cette sorte d'entente cordiale, de communication et de bienveillante réciprocité de relations entre les divinités et les princes, portait un caractère de grandeur qui ne pouvait manquer d'imprimer une force immense au pouvoir dans le gouvernement des hommes : « Viens, dit le dieu Thot » à Rhamsès, je sculpte ici ton nom pour une longue suite » de jours, afin qu'il subsiste sur l'arbre divin. » Comment ne pas obéir et courber la tête devant une puissance terrestre en aussi bonne odeur auprès des puissances du ciel ?

Chez les Grecs, les inscriptions publiques — celles surtout qu'on nomme *proscynêma*, en l'honneur des divinités — ne sont pas moins courtes et précises ; en voici une des plus vulgaires :

Platon Simonos
eko para ten
Magisten Dean Smitin.

Ce qui signifie : Platon, fils de Simon, est venu visiter la très-grande déesse Smithis.

Voici la traduction d'une autre inscription grecque commémorative ; elle était écrite en style rituel sur la plupart

des grandes nécropoles de Memphis et de Thèbes ; le dieu Phré disait au roi :

JE T'AI ACCORDÉ POUR L'ÉTERNITÉ
CETTE DEMEURE
DANS LA MONTAGNE DE L'OCCIDENT.

A Rome, les plus curieux spécimens du style lapidaire sont dans les catacombes et les basiliques. L'inscription originale qu'on peut lire aujourd'hui dans l'église de Sainte-Martine de Rome, et qui fut extraite des catacombes avec le tombeau de Caudentius, architecte du Colysée, chrétien et martyr, offre un type grandiose du genre. Nous laissons traduire au lecteur ce texte éloquent :

Sic premia servas Vespasiane dire
civitas vbi gloriæ tve avtori
premiatvs es morte Caujenti *letare*
promisit iste dat Kristvs *omnia tibi*
qvi alivm paravit theatrum in celo.

L'idée du Christ préparant un autre théâtre dans le ciel à celui qui en avait élevé un superbe dans Rome gouvernée par l'ingrat Vespasien, à l'architecte qui fut la gloire de la cité, est certainement très-belle ; mais elle offre un mélange de sacré et de profane inévitable à l'époque où dominait le paganisme, et où par conséquent les chrétiens n'avaient pas encore enrichi la langue de mots équivalents pour rendre leurs idées d'une manière purement orthodoxe.

La gloire et la mort ont aussi inspiré de belles légendes lapidaires aux modernes.

Voici l'épitaphe de Benjamin Constant au Père-Lachaise :

IL SE REPOSE DE SES TRAVAUX, SES ŒUVRES LUI SURVIVENT...

Est-il une légende à la fois plus profonde et plus magnifique que celle qui est inscrite sur la façade de notre nécropole de l'Est :

Spes illorum immortalitate plena est !
LEUR ESPOIR EST PLEIN D'IMMORTALITÉ !

Celle-ci se recommande par sa touchante simplicité :

— PAUVRE MARIE, A 19 ANS ! —

La langue lapidaire des premiers temps du christianisme se montre surtout riche en ellipses, en significations symboliques ou emblématiques. La foi, qui considère ce monde comme un lieu de détention et d'épreuve, avait inventé une locution particulière pour peindre le départ de l'homme de la terre ; elle disait : « *se retirer du siècle.* »

Lavrentivs innox, anima agnvs
sine macvla qvi de secvlo recessit :
vixit ann. XV !
LAURENT, AME INNOCENTE, AGNEAU SANS TACHE
QUI S'EST RETIRÉ DU SIÈCLE :
IL A VÉCU XV ANS !

Cette autre expression lapidaire est d'un symbolisme ingénieux : — *Ptolæmavs in Deo.*

Les mots *in Deo* étaient tracés dans la forme d'un pas humain, pour signifier que le défunt, voyageur en ce monde, après avoir marché à pied, exposé aux ronces du chemin et aux fatigues du temps, se reposait en Dieu.

L'Ecclésiaste ne dit-il pas : « L'homme ira dans la maison de son éternité ? »

Cette sentence paraît avoir inspiré l'épitaphe suivante :

Raptvs eterne domvs !
IL A ÉTÉ ENLEVÉ POUR LA DEMEURE ÉTERNELLE !

On peut donc considérer comme un fait authentiquement prouvé, que les arts du dessin ont concouru chez tous les peuples, et cela depuis la plus haute antiquité, à exprimer des pensées et à prêter plus de force aux paroles par des images, des emblèmes, des représentations et des figures. Ainsi, la colombe déposant sur les tombeaux le rameau d'olivier, signifiait la paix et le bonheur après les orages de la vie terrestre, comme elle avait signifié la

renaissance de la nature après le déluge. L'art chrétien adopta également un autre oiseau, le *phénix*, « auquel la » poétique antiquité avait attribué le privilége de renaître » de ses cendres, » pour rendre cette pensée que l'homme après la mort doit trouver la résurrection éternelle.

Sur certains tombeaux primitifs, les artistes ont représenté Lazare sortant du sépulcre enveloppé de langes comme un enfant : « expression métaphorique pleine » d'à-propos et de logique, et parfaitement d'accord avec » l'antique et sublime langage de l'Ecriture, qui désigne » sous le nom de jour de naissance le jour de la mort du » juste, parce qu'il est alors enfanté à la véritable vie. »

Peut-être la sculpture moderne a-t-elle trop négligé — dans les conceptions funéraires qui forment une des principales branches de son domaine — celle où le génie et la science doivent déployer toutes leurs ressources: beauté, ingéniosité, caractère, profondeur et durée — les symboles que lui présente l'Ecriture. Dans l'histoire, on voit Jonas « endormi sous un arbuste épineux, emblème de la » confiance que l'homme doit avoir dans les soins de la » Providence. Le tronc et les rameaux de l'arbuste sont » disposés de manière à l'enchâsser entre des colonnes » de verdure ; le prophète semble un mort dans l'intérieur » d'un sépulcre : c'est une espèce de tombe verdoyante, » pleine de sève et de vie, et qui rend, avec l'image, l'idée « la plus juste et la plus gracieuse de la renaissance éter- » nelle. »

C'est par l'étude de l'histoire sacrée que les architectes et les statuaires modernes doivent nourrir et fortifier leur esprit pour la conception des œuvres funéraires, de même qu'ils ont à acquérir par l'étude de l'antiquité profane la connaissance ingénieuse et emblématique de leur art, au point de vue historique et civil. Les représentations symboliques doivent d'ailleurs toujours être en analogie avec les locutions qui caractérisent le style : c'est ce qui avait lieu chez les anciens. Pour les chrétiens primitifs, par exemple, s'agissait-il du rituel funéraire, les morts n'étaient *qu'endormis ;* la mort n'était qu'une *naissance* ; le char

d'Elie emporté dans les cieux signifiait l'ascension des âmes vers Dieu, et ainsi de toutes les figures, de toutes les images des textes sacrés. Sous le côté historique ou social, les inscriptions, les bas-reliefs se trouveront en rapport clair et concis sur la surface des monuments avec leur signification véritable et perpétuelle. Les grands ouvrages d'art sont en effet destinés à prolonger des souvenirs ; ils embrassent plusieurs cycles d'événements, d'actes, de circonstances, que les neveux ont intérêt à connaître et qu'il importe essentiellement de leur rendre intelligibles ; ils sont érigés pour attester les phénomènes de l'esprit dans ses inspirations les plus pures, et en même temps pour raconter des faits étroitement liés à tout ce qui compose l'existence morale de l'humanité. Il faut songer que nous vivons sous l'empire d'idées, de coutumes, de goûts, de penchants auxquels les peuples qui doivent nous succéder dans la série des siècles deviendront plus ou moins étrangers, et qu'en arrivant jusqu'à eux par la succession des âges, ces monuments, inscriptions et emblêmes, seront un héritage de sentiments et de pensées au partage duquel leur gloire, leur grandeur et leur propre félicité peuvent être attachées. — Telle est l'éminente fonction du style lapidaire dans la société humaine. Il doit savoir où il va et à qui il s'adresse : pour cela, il faut qu'il garde la vive empreinte des chartes ; qu'il réfléchisse la vie morale et politique de la nation dans ses aspirations et ses antiquités les plus hautes ; qu'il enrichisse, en un mot, d'un texte mémorable et formel, les solides archives d'une race jalouse de parler aux générations de l'avenir le fier langage du grand, du bien et du beau.

XVI.

DU TYPE MONÉTAIRE CHEZ LES ANCIENS.

La beauté du type monétaire comme la beauté sculpturale ne s'apprécie légitimement qu'après une étude raisonnée, après une initiation préalable. Nous avons vécu longtemps sans être le moins du monde impressionné par le charme d'une médaille grecque ou romaine. Nous tenions même pour maniaques et souverainement ridicules certains numismates de nos amis, antiquaires forcenés et idolâtres, qui s'agenouillaient devant de vieux sous tout chargés de patine et de vert-de-gris, et notre hilarité égalait notre outrecuidance ignare lorsque ces ardents iconographes s'ingéniaient à découvrir devant nous, sous les hiéroglyphes de la tranche, de l'exergue ou du revers, une idée neuve, une légende imprévue, une figure nouvelle ayant appartenu à Aribas, roi d'Epire, à un dieu d'Epidaúre ou a quelque tyran syracusain.

Nous comprenons qu'il ne suffit pas à la postérité que la tradition lui apprenne que tel grand homme a acquis par ses conceptions, par la valeur de ses armes ou l'intelligence de ses écrits, une renommée haute et puissante, qu'il faut encore que son génie soit consacré par une image et honoré d'un portrait de métal ou de matière dure ; car la postérité aime à reconnaître sur le visage d'un héros l'indice de son caractère et de ses qualités ;

elle se plait à retrouver dans le froncement de son sourcil ou sous les plis de sa bouche, la tache de ses crimes ou l'empreinte de ses vertus. Tibère ne nous serait pas révélé tout entier sans cette face de tigre que le temps nous a conservée. Alexandre, qui avait conquis l'univers à vingt-deux ans, ne serait pas complet pour l'historien, pour le poète et l'antiquaire, sans cette effigie si connue et si pure, représentation exacte du visage héroïque et charmant immortalisé par Lysippe.

Il y a une distinction essentielle a établir entre la monnaie et la médaille. La monnaie, comme on sait, n'est qu'un simple mode d'échange en usage chez les peuples, un titre de convention répandu parmi les nations pour faciliter leurs rapports commerciaux. Les gouvernements en ont fixé la valeur intrinsèque, et elle représente sous forme de numéraire en circulation les objets de trafic, la marchandise. La médaille a une origine plus noble : c'est un plan de métal frappé pour conserver la mémoire d'un fait, le souvenir d'un événement général ou particulier destiné à faire époque dans un Etat, une cité ou une famille. Les monnaies les plus anciennes n'étaient frappées qu'à l'avers ; elles étaient sans empreinte au revers, sans doute parce que l'art du monnayeur ne fut pas, dans la haute antiquité, assez avancé pour obtenir une marque sur les deux côtés du lingot.

Dès le principe on employa toutes sortes de métaux dans la confection des monnaies et des médailles, depuis l'or, l'argent et le bronze, jusqu'au fer, à l'étain et au cuir. Cette dernière matière fut surtout chère aux Spartiates. Il semble, en effet, qu'elle dût mieux s'accommoder à leur puritanisme qu'à l'élégance raffinée des autres peuples de la Grèce, particulièrement des Athéniens. L'électrum, mélange d'or et de cuivre, et le potin, alliage de bronze et d'argent, entrèrent fréquemment dans la fabrication des monnaies des haut et bas-Empire. Par leur ductilité, par l'essence même de leurs principes, ces éléments métalliques se prêtèrent avec un égal succès au moulage ou à la frappe. Mais la fabrication des monnaies paraît avoir

constitué de tous temps et chez tous les peuples un privilége, un droit de souveraineté. L'histoire rapporte les noms de plusieurs intendants de province ou de particuliers qui subirent des peines excessives pour s'être arrogé ce droit; tel fut entre autres le sort d'un certain Aryandre, gouverneur d'Egypte sous Cambyse, que Darius condamna à mort pour ce motif.

A mesure que les nations marchèrent en avant et se civilisèrent, leur histoire écrite d'abord sur les monuments d'architecture et les papyrus, se symbolisa sur les médailles. Le culte, les légendes, les habitudes, les usages, les actions et le portrait des héros et des grands esprits y furent rappelés en style net et concis, avec accompagnement d'emblêmes héraldiques et figuratifs. Plus tard, les médailles cessèrent d'être un hommage aux génies individuels et populaires; elles furent consacrées à la gloire des souverains arrivés au trône par ligne hiérarchique, ou à l'illustration des membres de leur famille.

C'est en partant de cette coutume régalienne et gouvernementale que la reproduction de l'éternelle figure des Césars fut si fréquente à Rome, qu'on en trouve encore aujourd'hui des quantités considérables au siège même de leur ancienne puissance, sans compter celles qui sont sorties des mains des faussaires; car on sait que l'industrie des imitations de l'antique est fort répandue, qu'elle s'exerce depuis longtemps en Europe sur une grande échelle, notamment en Italie et en Allemagne. Quoiqu'il en soit, les connaisseurs savent parfaitement distinguer les bronzes *padouans* ou *parmesans* des vrais types anciens. Il n'y a que les ignorants ou les amateurs enclins à se faire illusion sur l'intérêt et la richesse de leurs collections qui s'y laissent prendre. La teinte du vernis, la couleur de la patine, le travail de la lime, les brisures de la retouche, la forme des lettres dans les légendes, l'épaisseur des flans, moindre dans les copies que dans les originaux, sont autant de signes qui permettent de discerner sûrement une médaille apocryphe d'une pièce authentique.

En même temps qu'ils avaient acquis des procédés de fabrication plus parfaits, une fleur de coin plus fine et à arètes plus vives, les artistes grecs étaient parvenus, par une étude assidue et poétique de la nature, à porter au plus haut degré la fidélité et la naïveté de l'imitation, sans jamais l'abaisser jusqu'au vulgaire et à l'ignoble. Ils eurent le don d'idéaliser l'individu en dégageant sa face ou son profil des accidents communs, des habitudes vicieuses ou triviales qui auraient pu nuire au grandiose du personnage dont il s'agissait de transmettre la ressemblance; car c'est sous ce côté que la postérité aime toujours à considérer l'homme qu'on lui présente. Ils savaient à propos passer outre à la dégénérescence naturelle de l'espèce, à la dépravation générale imprimée sur les traits par l'âge, les misères ou l'abus des jouissances de la vie, pour ne s'arrêter qu'aux lignes de choix. Ils supprimaient ou adoucissaient les détails qui, présentés dans toute leur crudité, n'eussent que mieux fait ressortir le manque d'élégance ou la pauvreté du modèle. Quand une imperfection se faisait apercevoir chez lui, ils la sauvaient habilement en la négligeant ou en la revêtant d'un certain charme — chef-d'œuvre du goût — triomphe de l'adresse — résultat puisé dans les ressources délicates d'un art à la fois savant et ingénieux. C'est ainsi que le sculpteur Polyeucte, de qui nous tenons le portrait de Démosthènes, est parvenu à faire jaillir du même coup sous son ciseau le grand orateur et le bègue de naissance, tout en évitant de rendre sa physionomie désagréable. Michel-Ange sut aussi vaincre la même difficulté dans sa statue du prophète Moïse — qui paraît avoir été affecté du même défaut de prononciation que Démosthènes — preuve convaincante qu'en dépit de la distance, des temps et des lieux, le génie qui comprend la nature doit arriver par l'observation et l'étude de son art à des effets identiques. — Grâce naïve et simple — choix exquis des formes — noblesse du style — expression idéale de la physionomie humaine — telles sont les harmonies atteintes, les qualités qui éclatent dans la plupart des effigies

grecques. Les artistes de cette nation s'approprièrent le vrai et le beau, d'abord en imitant la nature, puis en la transfigurant par l'imagination et par le sentiment. On aperçoit clairement chez eux la trace des doctrines platoniques. On sent, en admirant leur ouvrage, que ces deux flammes intérieures, le sentiment et l'imagination, ont passé sur leurs œuvres, qu'elles les ont caressées comme d'un baiser divin, qu'elles en ont doré et poli les surfaces comme les rayons du soleil colorent et veloutent les fruits.

Sous la main d'artistes imbus de cette croyance naturelle chez tous les enfants de la Grèce — que la beauté était la condition générale de l'humanité et que la laideur ne constituait qu'une rare exception, — ce dernier caractère, loin d'être par eux exagéré et poussé à bout, s'ennoblit et se pare de nouvelles grâces. Ils semblent avoir compris et mis les premiers en honneur cette proposition audacieusement avancée par l'un de nos plus puissants romanciers (1) : « — Il y a des laideurs plus attayantes que » la beauté. » — Ah! c'est que l'art, comme la passion, divinise tout ce qu'il touche, et que tous deux peuvent parvenir à force de poésie et d'inspiration à faire prendre le change aux yeux comme au cœur de l'homme. Les portraits de Philopœmen et d'Esope viennent ici à l'appui de cet axiôme d'une manière irréfragable.

Philopœmen était, comme Esope, comme Socrate, un des hommes les plus laids de l'antiquité. Mais dans l'attitude où Apollonius a représenté le *dernier des Grecs*, le héros fait oublier l'homme. Dans cette œuvre du statuaire athénien, l'intérêt passe tout entier du côté moral et transforme réellement la laideur en une sorte de beauté.

Ce principe de la sculpture fut appliqué rigoureusement à la gravure sur métaux, et il fallait qu'il fût entré bien avant dans l'éducation artistique de la nation grecque, puisque, là comme à Rome, les monnayeurs étaient le plus souvent choisis parmi les esclaves ou dans la classe des affranchis qui répondait à celle de la petite bourgeoisie

(1) Georges Sand.

moderne. L'Hermès d'Esope de la villa Albani produit le même effet que le Philopœmen. Le sculpteur a triomphé, par la finesse du goût et l'habileté de main, de la difformité et des défectuosités naturelles du modèle. La tête est inclinée avec tant de morbidesse sur ce buste abâtardi; tant de bonté et d'intelligence rayonnent sur ce visage doucement moqueur, que vous ne voyez plus là un bossu ordinaire, mais un observateur clairvoyant — un penseur aimable — un sage spirituel et malin. Le nain contrefait, le crétin ridicule s'effacent pour ne plus vous rappeler que le plus profond des fabulistes de l'antiquité. L'art s'est chargé de venger l'injustice apparente de la nature et de restituer à l'individu tous ses droits intellectuels ; en un mot, l'art a fait d'un magot une créature divine, un être comblé de perfections.

On ne saurait donc contester l'intérêt qui s'attache aux images antiques, à ces types d'onyx ou de métal qui nous offrent la portraiture des conquérants, des princes, des sages et des illustrations de toutes sortes dont le nom, les hauts faits ou les œuvres ont traversé les âges pour arriver jusqu'à nous. Nous contemplons avec empressement, avec plus ou moins d'amour ou de curiosité, selon nos sympathies particulières ou nos tendances historiques, les traits de tel personnage qui nous ont été transmis marqués de l'empreinte du temps, du sceau de la gloire et de la consécration de l'art. Après tout, ce que nous recherchons dans l'examen des images qui nous sont léguées par les ancêtres, c'est moins la beauté matérielle que l'admiration, l'étonnement ou l'horreur qui nous sont inspirés par ce que nous connaissons déjà du caractère, des actes, des vertus, des désordres ou des crimes du sujet. A ce point de vue, il importe peu, au fond, que l'homme soit beau ou laid, qu'il ait le front bombé ou le nez camus ; mais si par hasard l'histoire nous a parlé de la forme de ce front ou de l'absence de ce nez, encore désirons-nous trouver dans le portrait qui frappe nos regards les conditions les plus favorables au succès historique du personnage. Nous exigeons que ce succès puisse être en quelque sorte vérifié,

contrôlé par l'impression que nous cause la physionomie, l'extérieur du modèle. Or, c'est là le propre de l'art monumental et votif, comme de l'art monétaire : c'est sa mission. Il doit représenter la réalité, mais l'empreindre en même temps d'une harmonie subtile et savante, d'un reflet sensible de la pensée respirant dans les traits humains. Il faut, par exemple, que la laideur du visage de Socrate ne nous rende pas son âme méprisable ; qu'elle fasse, au contraire, une heureuse opposition à ses qualités, et que tout en nous avouant cette laideur physique, notre esprit soit surtout frappé et entraîné par le souvenir des grandes idées, des nobles inspirations, des sentiments généreux que réveillent en nous le nom et la vie du disciple d'Archélaüs. Une haute moralité, pour tout dire, devra se faire jour à travers l'imitation de la nature, car tout art supérieur a pour objet de combattre, et pour but de dominer les obstacles que celle-ci peut mettre à son triomphe. Ainsi, l'étude des portraits antiques nous offre deux intérêts essentiels — l'intérêt moral et historique, — l'intérêt naturel et artistique. Ces deux sortes d'attraits se trouvent réunis à un haut degré dans le style monétaire des anciens, particulièrement dans celui des Grecs, qui surent si bien concilier la doctrine avec la nature, le principe absolu du beau idéal avec l'exécution imitative de la figure et de la forme humaines — loi suprême et loi secondaire — auxquelles ils obéirent avec docilité dans toute fabrication d'effigie monétaire ou sculpturale, et qui nous montrent sans cesse dans leurs images la beauté de l'espèce et les attributs de la puissance modifiés suivant le caractère de l'homme, la manifestation saillante de la race mise en accord avec les particularités morales, légendaires ou historiques qui s'attachent au nom du héros.

Depuis les têtes des dieux et déesses — rois et reines — empereurs et impératrices, — jusqu'à celles des bouffons et des courtisanes, le mérite transcendant de l'art antique fut une observation profonde des traits et de la variété de conformation des figures humaines, en même temps qu'un choix fait avec discernement et une exécution accomplie

avec goût : — êtres surnaturels — reliefs d'hommes ou d'animaux — revers de monnaies ou médailles, — l'accord fut parfait dans chaque modèle. Le coin du dessin fut frappé d'angles aigus, afin d'assurer d'abord la signification et la durée du monument. La matière passant à l'état d'emblème offrit également toutes les conditions désirables de solidité. Elle fut expressément choisie pour résister à l'oxyde du temps comme à l'effacement des souvenirs. Aussi, toutes ces figures où le vulgaire ne voit que des images physiques dans un état plus ou moins parfait de conservation, sont-elles devenues pour le savant, pour le penseur, pour l'archéologue, l'iconographe et l'artiste, autant de pages d'histoire, c'est-à-dire la mention officielle du caractère des gouvernants, le signe même de la loi et de sa puissance, en même temps que le symbole de l'état de civilisation des gouvernés.

Lorsqu'après avoir montré ses dieux de pierre ou de bronze debout sur des assises inébranlables, l'antiquité voulut représenter en monnaies courantes ses conquérants, ses monarques et ses grands hommes, ne trouvant pas toujours leur image réelle sur le fronton des monuments ou sur le couvercle des sépulcres, elle consulta les anciennes tablettes, la mémoire du peuple, la transmission orale, et composa avec ce qu'elle connut de l'homme intérieur, sa forme extérieure, son *faciès*, qu'elle couronna d'un diadème ou de lauriers ; elle inventa enfin l'individu ; elle le consacra en épurant son type, en le dégageant de ses scories naturelles, à peu près comme l'historien élague ou idéalise sous sa plume les actes qui doivent constituer la renommée de son héros. Elle laissa ainsi aux descendants, en bien des cas, un portrait imaginaire et de convention si l'on veut, mais d'une convention ressemblante, puisqu'elle avait été puisée à la source de la tradition parlée ou écrite. On sait que les tares ou travers individuels qui frappent plus fort les contemporains, par cela même qu'ils les remarquent tous les jours et qu'ils en sont personnellement choqués, s'effacent à distance. Ordinairement, nous oublions de loin les défauts

de nos amis pour ne penser qu'à leurs qualités. De même, les imperfections qui ont eu du retentissement dans un siècle peuvent disparaître dans les siècles suivants. Mais elles s'accroissent généralement lorsqu'il s'agit d'un homme qui a rempli un rôle considérable. Si la somme de ses vices a dépassé celle de ses vertus, il est réputé absolument immoral ou criminel: dans l'hypothèse opposée, c'est le contraire qui arrive. Néron, Claude, Commode, ont été sans doute de fort méchantes gens, mais, au fond, peut-être pas aussi mauvais que nous les a faits l'histoire ; on peut admettre qu'ils avaient parfois du bon. Marc-Aurèle et les Antonins étaient des cerveaux faibles et peu intelligents, ce qui explique leur réputation moutonnière et inoffensive; mais qui nous a dit qu'ils n'avaient pas aussi leur mauvais moments? La perspective est favorable ou funeste aux grands noms. Il faut peu de chose pour décider, de si loin, si le caractère de l'individu méritait « cet excès d'honneur ou cette indignité » d'être voué à l'estime ou à l'exécration de l'histoire, selon qu'il fût plus ou moins marqué au coin de la passion ou de l'indifférence, de l'initiative ou de la paresse, plus ou moins enclin au bien ou au mal. D'un autre côté, le milieu dans lequel s'agitent les personnages, l'esprit ou le tempérament de ceux qui les approchent et qui les affectent de leur influence, déterminent souvent le dernier mot de leur renommée. Par cela même qu'un renom d'honnêteté s'attache aux Antonin et à Marc-Aurèle, l'opposition, le contraste, l'optique du temps veulent que les désordres des deux Faustine aient porté une ombre plus chargée sur leur mémoire féminine. — Mais admirez le secret de l'art ! Si ces dames ont été réellement aussi dissolues que le raconte la tradition, il faut convenir que le style galant de l'époque a su noblement relever dans leurs types ce que la nature avait de dégradé, car le génie du graveur a empreint leur front d'une douce volupté, non d'une grossière débauche, dans la gracieuse désinvolture de leur cou apparaît plutôt la faiblesse maladive de la femme nonchalante, que l'ardeur de la prostituée; sous cette

nuque aux ondoyantes frisures on devine moins la corruption des mœurs que l'ivresse délicate des tendres passions.

L'art monétaire est peut-être celui qui sert le mieux à établir la véritable popularité d'un grand homme, à consacrer sa gloire princière ou monarchique. A l'aspect journalier de l'image, le peuple s'affermit dans son culte. Il incline à l'affection, souvent à l'idolâtrie, par la facilité même qu'il a de contempler l'homme de son choix, le fils de son adoption.

Ici l'idéal triomphe plus encore que la matière, car l'idéal, qui est l'or le plus pur que renferment l'imagination et le cœur de l'homme, sort du sein des masses comme d'un ardent creuset, élaboré par la justice et par l'amour.

Nous avons dit que quand le peuple ne trouvait pas sur les monuments, dans les athénées ou les musées, les portraits des hommes qu'il aimait, il les inventait : ainsi advint-il d'Homère. Il fallut que l'art créât son image, qu'il l'a mît d'accord avec la tradition, et que pour immortaliser subjectivement le poète dans la mémoire de la postérité, il rendit d'une manière frappante et digne cette tête sublime, où l'on voit retracé tout ce que la vieillesse, les infirmités, les malheurs et le génie peuvent offrir de plus vénérable et de plus sacré.

C'est ici le lieu de discuter, au point de vue monétaire comme à celui des monuments commémoratifs modernes, sous quelle forme il convient de transmettre aux générations la réalité historique — sous la forme actuelle et vraie ou sous la forme antique et conventionnelle? Le sujet est délicat et vaut la peine qu'on s'en occupe ; il a été souvent traité ; il l'a été avec éclat et autorité voici plus de trente ans, à l'occasion de la statue de l'empereur Napoléon I[er] érigée sur la colonne de la place Vendôme. Or, il est à noter que depuis cette époque il est survenu des événements qui ont donné pleinement raison à ce qui existe. Ces événements ont consacré artistiquement le fait accompli, en modifiant sensiblement les doctrines du beau

légendaire, en ratifiant la présentation des choses sous leur aspect rigoureusement authentique et réel. Nous rappellerons ici l'avis émis à cet égard, en 1835, par un savant, homme d'esprit et de goût, mais qui ne prévoyait guère alors le triomphe des doctrines qu'il combattait. « Je cours risque disait M. Raoul Rochette, de me heurter contre une de ces opinions vulgaires qui sont toutes puissantes tant qu'elles règnent, mais qui souvent ne règnent qu'un moment. »

» On sait que les Romains érigeaient aux grands généraux, aux consuls, aux empereurs qui avaient reculé les bornes de leur empire, des statues colossales placées sur des colonnes. Telle était la statue en bronze doré de Trajan, qui, après avoir servi dans la cérémonie de son élévation au trône, fut après sa mort élevée sur la colonne, glorieux monument de ses victoires, lequel subsiste encore aujourd'hui au sein de Rome chrétienne. Cette statue le représentait en costume triomphal, debout, avec le globe qu'il portait dans la main droite, tel qu'il apparaît au faîte de sa colonne, sur un médaillon de grand bronze frappé en son honneur. Tout se trouvait d'accord dans le monument public ainsi conçu, — la proportion et le style — la figure du prince dans son costume héroïque, et la colonne où cette figure était placée — toute couverte elle-même d'images héroïques. Maintenant, comparez avec un monument si bien composé dans tous ses éléments le monument du même genre que la capitale offre à nos regards. A Dieu ne plaise que je veuille faire ici la censure inutile d'un ouvrage dont l'auteur (1) a droit à tous nos égards, même dans cette erreur de son talent qui est moins sa faute encore que la nôtre. C'est ici une pure question de goût, qu'il est permis de discuter dans le seul intérêt de l'art et sans la moindre application aux personnes. Le héros des temps modernes qu'on a voulu honorer entre tous les hommes en l'élevant au-dessus d'eux tous est représenté dans son costume le plus

(1) Seurre.

familier, tel qu'il pouvait être dans les habitudes les plus ordinaires de la vie. Or, quoi de plus contraire aux plus simples notions d'un monument honorifique, que cette image vulgaire placée sur une colonne triomphale? Quoi de plus ridicule qu'un héros en costume bourgeois, guindé à cette hauteur, sur ce superbe piédestal? Qu'a de commun tout ce luxe des arts, tout cet appareil de gloire, avec une figure prise dans un ordre si familier ou même si trivial? Si vous vouliez nous montrer un grand homme au naturel, tel qu'il était vivant et agissant au milieu de nous, pourquoi l'élever si haut dans cette région sublime où il se dérobe à nos hommages et échappe presque à nos regards? Ou bien, si c'était pour faire éclater la supériorité de son génie, pour sa renommée au-dessus de toute comparaison, comme l'entendaient les anciens, que vous placiez ainsi sa figure dans une sphère supérieure à l'humanité, si vous en vouliez faire plus qu'un homme et presque un dieu par cette hauteur idéale où vous l'érigiez, pourquoi nous le représenter sous cette forme commune, sous cette apparence mesquine? Tout est donc ici contradiction et disparate — le héros et sa figure — la statue et son piédestal; rien ne s'accorde; rien n'est fait l'un pour l'autre, et l'on n'a ici, à défaut d'un monument bien conçu et bien ordonné, qu'une idée fausse traduite sous une forme monumentale, qu'une de ces erreurs populaires que produit l'entraînement du moment, mais que la réflexion condamne, qu'on peut bien essayer en plâtre ou en glaise, mais qui ne devrait pas être coulée en bronze, à moins que ce soit pour instruire à nos dépens notre dernière postérité par ce monument d'une erreur d'un jour destinée à durer des siècles. »

Il y aurait certes beaucup à dire pour redresser, même dans l'ordre de ses idées classiques, de ses idées d'école, l'argumentation de l'ingénieux professeur. Nous nous bornerons seulement à deux objections qui nous paraissent militer péremptoirement en faveur du monument napoléonien tel qu'il a été conçu et couronné. La première : c'est que dans la manifestation des faits héroïques

accomplis par les soldats romains, telle qu'elle existe sur la colonne Trajane, nous ne pensons pas que ces soldats aient été représentés autrement qu'avec leur costume de guerre et dans leur tenue de combat : trouvons-nous pour cela qu'il y ait inconvenance, inharmonie, entre cette tenue et celle de leur chef en manteau impérial, bien qu'il ne soit pas probable qu'il se montrât ainsi costumé lorsqu'il les conduisait à la victoire ? Cette dissidence étrange entre le costume de l'empereur romain et celui de ses soldats ne nous choque pas, parce que nous avons sucé avec nos études et nos goûts classiques le lait conventionnel de l'antiquité romaine. Mais à plus forte raison peut-on constater et convenir qu'il y a ensemble et conformité historique entre la représentation des batailles accomplies par les armées françaises en costumes français, et l'habit français que portait leur général lorsqu'il les commandait. — La seconde objection, c'est que les figures et costumes des anciens conquérants de l'Afrique et de l'Asie : Sésostris, Pharaon, Cambyse, Ninus, Artaxerce, ne nous semblent nullement jurer avec les vêtements des soldats, à peu près identiques aux leurs sur les colonnes, les pylônes et les stèles de l'ordre architectural égyptien et asiatique, auquel les Romains et à leur suite nous autres Français, avons emprunté si complaisamment nos éternelles formes monumentales et rostrales. La statue *vulgaire* de Napoléon Ier cesse donc de l'être, à la manière du moins dont l'entendait M. Raoul-Rochette, ainsi exhaussée et grandie, entourée comme elle l'est du prestige de la valeur, de la victoire et du génie de l'art.

Nous voulons bien admettre que l'archéologue a raison selon la tradition monarchique, aristocratique et classique ou romaine ; mais au point de vue populaire et démocratique comme à celui de l'autorité moderne, nous croyons qu'il est dans son tort. Sans doute les empereurs romains — Trajan entre autres — dont il rappelle le nom et l'illustration, ne pouvaient être représentés qu'avec le manteau, la couronne et tous les attributs de la puissance impériale, de cette puissance qui, descendue des dieux,

se transmettait par la faveur des prétoriens et ne régnait que par la force et la crainte. Cette puissance n'avait alors aucun lien, aucune solidarité avec ces troupeaux effarés et dociles qu'on appelait les peuples. — Mais Napoléon, fils de ses œuvres, enfant du peuple et roi par sa grâce, ne pouvait quitter sa redingote grise sans se montrer ingrat et peu courtois vis-à-vis de ce peuple tout rempli de ses compagnons d'armes, sans renier en plein soleil son origine. Evidemment, les nouvelles doctrines de la collation et de la transmission des pouvoirs ont changé les données, les conditions, nous dirons même les beautés de l'art historique et monumental. En fait, il faut que l'art en prenne son parti : c'est à la réalité qu'il doit emprunter désormais ses principaux éléments de succès et de durée. Ouvrez le livre de numismatique où l'on a recueilli toutes les figures gouvernementales ou marquantes de 1848, et vous reconnaîtrez dans les types de la république comme dans ceux du père Cabet, du nouveau père Duchêne, de Proudhon et du général Cavaignac, l'esprit de l'art monétaire et commémoratif de notre temps. Aujourd'hui seulement, l'on commence à deviner *pourquoi*? sur les pièces de cent sous aussi bien que sur la colonne, le manteau impérial doit finir par être remplacé par la redingote grise ou le paletot : (1) — C'est que le peuple aime à sentir *le coude à gauche* de celui qui le gouverne ; c'est que le réalisme moderne s'est substitué à l'idéal ancien, l'esprit libéral à l'esprit conventionnel, depuis que le *gibus* est devenu la couronne du prince comme celle du simple citoyen. Il faudra peut-être quelque temps encore à ceux qui sont imbus des vieux principes pour se faire à ce régime artistique, mais il y a dans la

(1) Une décision récente en a ordonné autrement. — L'Empereur Napoléon Ier a été substitué revêtu du manteau impérial à Napoléon Ier en redingote grise. Ce retour à la mode césarienne a sans doute sa raison d'être — mais la mode est capricieuse : nous espérons qu'elle n'a point dit là son dernier mot.

Ceci nous amène naturellement à parler du costume chez les anciens et les modernes dans l'étude qui va suivre.

vérité vraie une poésie aussi juste que belle, et cette poésie, quand on l'aura comprise, en vaudra bien une autre.

XVII.

L'ART DE SE VÊTIR CHEZ LES ANCIENS ET LES MODERNES.

S'il faut en croire la Genèse, ce livre des livres, cette histoire primitive et sainte écrite par le premier philosophe, par le premier inspiré de Dieu, l'homme était nu dans le paradis terrestre. Adam et Ève ne songèrent à se vêtir qu'après le péché. Le vêtement naquit donc de la faute. Rendons grâce à celle-ci puisqu'elle a en même temps engendré la pudeur, ce sentiment délicieux, cette délicate réserve de l'homme civilisé qui constitue pour nous le plus charmant apanage de la jeunesse et de la beauté, puisqu'elle a donné naissance à l'art de se vêtir.

Les premiers habits qui voilèrent la nudité humaine furent nécessairement formés de l'écorce des arbres, des larges feuilles du figuier — l'arbre biblique par excellence. — Strabon nous dit que certaines nations raffinées fabriquèrent leurs habits de peaux de bêtes, et l'on rencontre encore aujourd'hui dans les régions australes des tribus entières qui n'ont pas d'autre industrie, pour se couvrir, que la chasse faite aux animaux dont ils revêtent les dépouilles.

Les peuples pasteurs après avoir examiné la laine de leurs brebis, se demandèrent si en imitant le travail de l'araignée, par exemple, ils ne réussiraient pas à former

avec les toisons de leurs troupeaux un fil continu qui, divisé ensuite par fragments et rapproché par la main habile des femmes, composerait une trame compacte et souple, obéissant à la forme du corps de l'homme et propre à le garantir contre les intempéries du climat sans gêner ses mouvements. Ils travaillèrent, et le tissage fut inventé : c'est encore la Genèse qui nous l'apprend. Les juifs adoptèrent la coutume de recueillir les toisons, de les filer et de les tisser, environ 1,500 ans avant Jésus-Christ. Mais la laine ne fut pas la seule matière que les anciens appliquèrent à l'art du tissage, témoin la toile de Pénélope qui probablement était en coton, car Pline dit que le cotonnier croissait en abondance dans tout l'Orient, et Thucydide raconte que les riches athéniens portaient généralement « une fine tunique de coton qui leur descendait jusqu'aux talons, suivant la mode asiatique. »

Au point de vue de l'art plastique, la laine et le lin doivent obtenir la préférence ; les tissus formés de leurs fils dessinent beaucoup mieux que tous autres les contours de la forme humaine ; — c'est de ces matières qu'était communément façonnée la toge romaine, le vêtement le plus majestueux qui ait jamais existé. La toge venait des Etrusques et on la nommait ainsi par dérivation du mot *tego* — je couvre. La toge était un vêtement exclusivement civil. Elle fut pendant longtemps commune aux deux sexes ; mais à Rome les patriciennes finirent par la quitter et les courtisanes s'en emparèrent : c'est ainsi que nos grandes dames du noble faubourg ont abandonné aux hétaïres du quartier Bréda la robe à *la Louise* et *le Spencer*. Il y avait chez les Romains plusieurs espèces de toges : c'était bien toujours la même coupe de vêtement, mais elle prenait des noms différents selon l'étoffe et la couleur : ainsi, *toga raza*, la toge d'été se composait d'un tissu léger, transparent, qui lui faisait donner le nom de *vitrea*. La toge d'hiver était quelquefois formée de la peau même d'animaux à longs poils. La *toga pura* était de laine blanche naturelle ; c'était le signe de la richesse et de l'élévation du rang. Les *candidati*, c'est-à-dire ceux qui briguaient

les places et les honneurs revêtaient la *toga candida.* — Celle-ci devait, de même que la robe des nouveaux époux et celle des avocats, son éclat et sa blancheur à une solution de craie dont elle était imbibée. Enfin la *toga pulla*, étroite, courte et de couleur sombre, n'était portée que par les prolétaires.

Dans un ordre supérieur et particulièrement gouvernemental se rangeait la robe prétexte, toge blanche bordée de pourpre, vêtement ordinaire des augures — des pontifes — des magistrats — et des jeunes patriciens. On prenait cette robe en entrant dans l'adolescence : c'était un jour de fête dans les familles, et on la quittait à 17 ans pour revêtir la robe civile ou toge pure. La robe prétexte était d'ailleurs le costume officiel des édiles, des censeurs, des sénateurs, des prêteurs, des dictateurs, des décemvirs et des tribuns du peuple. Mais avant de prononcer une condamnation le préteur échangeait la prétexte contre le laticlave, à peu près comme l'officiant catholique quitte l'étole pour le surplis avant de monter en chaire et de prendre la parole.

Puis venait comme type du costume impérial, la toge triomphale, manteau de pourpre enrichi de palmes brodées sur le tissu. Celle de Néron était parsemée d'étoiles d'or. Les diverses nuances de la pourpre déterminaient pour cette sorte de vêtement des appellations différentes. Ainsi, la *toga coccinœa* devait son rouge pâle au *coccus*, espèce de garance ou *kermès* extrait du chêne vert. La *toga conchyliata* d'une pourpre plus foncée tenant le milieu entre le violet et la laque était plus estimée ; on tirait sa couleur de deux coquillages, le murex et le purpura. Mais que la pourpre fût de Tyr ou de Tarente, une ou deux fois teinte comme celle dite *dibaphe,* le droit de la porter appartenait exclusivement aux divinités, aux rois, aux empereurs, aux princes ou aux premiers magistrats de la république. A Rome, le simple citoyen qui eut osé s'en revêtir eut été puni de mort comme coupable de crime de lèse-majesté. Dans les séditions où il s'agissait de donner à l'Empire un nouveau maître, on vit plus

d'une fois les prétoriens arracher la pourpre des enseignes et déshabiller même les statues des dieux pour marquer de ce signe de la puissance suprême l'homme qu'ils voulaient en investir.

Mais une fois vainqueur et porté sur le pavois, ce n'était pas tout que de porter la pourpre à Rome, de même qu'à Paris il ne suffit pas d'être vêtu de soie pour avoir grand air, pour exprimer avec dignité le pouvoir, la distinction, la noblesse. Les anciens avaient étudié, résolu et réglé, d'après les données les plus sûres de la grâce et du beau, certaines conventions suivant lesquelles la toge devait être agencée sur la charpente humaine. Il résulte de l'examen des statues antiques vêtues de la toge que, dans la longueur, sa forme était une ligne droite qui sous-tendait une courbe non entièrement circulaire mais un peu elliptique. La longueur de la toge devait avoir trois fois la hauteur de l'homme prise des épaules jusqu'à terre. La largeur à l'endroit le plus saillant de la courbe ne présentait qu'une seule hauteur. Pour se vêtir de la toge, dit Visconti, on plaçait la partie droite sur l'épaule gauche de manière qu'un tiers de la longueur tombât en avant entre les jambes. La ligne droite se tournait vers le cou. La toge passait ensuite obliquement sur le dos par-dessous le bras droit, et le dernier tiers de la longueur se rejetait par-dessus l'épaule gauche et retombait en arrière. Le pan qui était sur le devant eut gêné par sa longueur ; on le relevait par le haut et il formait plusieurs plis sur le devant de la poitrine. Cette masse de plis se nommait *umbo*. Les Romains mettaient une recherche excessive dans l'ajustement de ces draperies qui, en descendant avec ampleur le long du corps, donnaient à l'attitude un grand caractère et rehaussaient, particulièrement chez les princes et les grands, la majesté de la personne, en même temps qu'elles inspiraient au peuple avec le sentiment de la puissance et de l'harmonie celui de l'obéissance et du respect. Les statues de Tibère et d'Auguste drapées à la mode dite *Gabienne* — car la mode existait déjà, seulement elle était beaucoup moins variable que de nos

jours — offrent une disposition curieuse par la manière dont la toge est relevée. Le pan de derrière repassé par-dessus le bras droit, enveloppe le corps au-dessous de la poitrine, et il est noué avec le pan de devant de manière à ne pas embarrasser la marche : c'est l'attitude des princes allant au combat. Dans les sacrifices on se ceignait aussi à la Gabienne. Une œillière placée sur la plinthe au bout du pan de devant, chez plusieurs statues romaines à toges, semble indiquer qu'elle servait à relever cette partie du vêtement et à la fixer au moyen d'une olive attachée à l'autre pan, ce qui était plus commode qu'un nœud. Avec la toge on portait la tête découverte, mais on trouvait à l'occasion, pour se garer soit du soleil, soit de la pluie, une ressource suffisante pour la couvrir dans l'ampleur des plis de gauche ou de droite. La toge de la statue de Tibère qui figure au musée du Louvre sous le nº 111, paraît formée d'une étoffe très-fine et très-souple qui ne cache rien de la beauté des formes ; outre la grande manière du jet des draperies, le travail en est remarquable, les plis en sont fouillés à une grande profondeur. Dans certains endroits ils sont si minces que le marbre laisse passer la lumière ; les parties creusées entre les plis sont beaucoup plus larges dans le fond qu'à l'entrée, travail que les statuaires appellent *fouillé en cloche*. Ce fut vers le commencement de l'Empire que la toge perdit de sa faveur. Malgré les édits des empereurs, ce magnifique vêtement fut peu à peu remplacé par des costumes plus simples, d'une facture moins complexe mais aussi d'un modèle moins distingué. De ce nombre furent le peplum, la lacerne, la dalmatique, la chlamyde et autres tuniques d'une ordonnance moins pure. Empruntés pour la plupart aux barbares, aux Phrygiens et aux Parthes, ces costumes marquent une dégénérescence évidente dans le goût comme dans les mœurs de la nation qui en était venue à les adopter.

Si, du vêtement civil nous passons à l'habit militaire composé du paludamentum et de la cuirasse, nous en verrons un spécimen remarquable dans la statue de Marc-

Aurèle (galerie du Louvre, nº 26). Celles de Titus et de Caligula (même galerie nºs 29 et 37) se distinguent particulièrement par la beauté et le fini du travail. Les cuirasses des anciens étaient fabriquées avec divers éléments ou substances offrant à la fois l'imperméabilité et la souplesse. Les unes étaient formées de morceaux de toile de lin superposés en double et en triple sur une carcasse de feutre ou de cuir. Les Egyptiens, les Perses, les Mèdes, en portaient en ce genre de fort renommées et auxquelles les bandes, écailles ou chaînes de métal qui les solidifiaient, donnaient un aspect éminemment martial. D'autres cuirasses entièrement de métal s'ouvraient à charnières sur les côtés, pour emprisonner le corps dont elles prenaient la forme. On en trouve beaucoup de cette espèce dans les tombeaux antiques. Celles des chefs étaient souvent ornées de métaux précieux — or — argent — cuivre. On appelait *plumatœ* les cuirasses dont les écailles ressemblaient à des plumes. La cuirasse des simples soldats romains n'était ordinairement qu'une sorte de tunique de cuir, garnie de bandes de fer. Sous cette armure on portait le *subarmale*, espèce de jaquette à manches courtes qui descendait jusqu'au genoux. La chaussure de Marc-Aurèle, très-ornée et garnie de fourrures, est de l'espèce dite *campagus* — chaussure des empereurs et des généraux — elle laissait les doigts à découvert, et la semelle était bordée d'une empeigne qui couvrait le coude-pieds et le talon. Les Romains mettaient beaucoup de luxe dans leur chaussure. Le *campagus* était souvent de couleur pourpre et chargé d'ornements d'or et de pierres précieuses. Quant à la coiffure, elle eut, comme le manteau, ses phases et ses éclipses. Depuis le bonnet — caractère distinctif du costume des barbares — depuis la *cidaris*, vrai bonnet de la liberté en laine épaisse, qui devint entre les mains des artistes grecs une coiffure pleine de grâce sur la tête de Paris, jusqu'au casque dont la visière baissée donne aux guerriers un aspect si sévère et si imposant, la coiffure subit de nombreuses modifications dans sa forme. La coiffure des femmes — dans l'antiquité comme de nos jours —

emprunte sa grâce principale aux ornements les plus simples et les plus naturels. Les cheveux ont été de tout temps leur plus belle parure, qu'ils soient enveloppés d'une résille comme chez les muses ou disposés en couronne comme chez les déesses ; qu'ils tombent en flots épais sur les épaules de la naïade sortant du bain, ou que les fleurs et les bijoux se mêlent aux tresses patriciennes dans les jeux olympiques, les cheveux se prêtent à tous les caprices, à toutes les fantaisies de l'art.

Si nous détournons maintenant nos regards du monde ancien pour les porter sur le monde moderne, peut-être serons-nous moins surpris que nous ne l'aurions cru d'y trouver pour la plastique et la représentation picturales des éléments non moins multiples, non moins variés, et présentant d'aussi grands avantages que dans l'antiquité. Nos costumes du jour n'ont sans doute pas les proportions monumentales que l'on exigeait pour draper les dieux et les héros ; mais le temps où nous vivons peut présenter une face aussi curieuse et aussi intéressante, sous le rapport historique ou comme étude de mœurs, aux observateurs de l'avenir.

L'axiòme qui dit : — l'habit ne fait pas le moine — est purement moral et spéculatif ; il ne détruit en rien la vérité dans l'application usuelle et matérielle. L'habit est évidemment le signe le plus palpable et le plus réel d'une époque. La manière de le porter constitue dans tous les temps la tournure, le style d'une race ; elle en rehausse la beauté ; elle la spécifie et la caractérise. Don César de Bazan est fier et chevaleresque sous son manteau troué. Erasme et Galilée sont simplement grands sous leur houppelande de bure. On connaît peu l'histoire du paletot qui dut sa naissance et sa vogue à une originalité du comte d'Orsay. Ce grand seigneur français, qui fut longtemps le modèle du *comme il faut* et de la fashion chez nos voisins, ayant été pris par la pluie un jour qu'il allait aux courses d'Epsom, eut l'idée d'emprunter à un matelot des bords de la Tamise sa souquenille grossière. Or, comme tout costume à sa raison d'être et qu'il s'ennoblit suivant qui

l'endosse, arrivés sur le *turf,* les gentlemen riders et les dandys trempés jusqu'aux os approuvèrent sans réserve le vêtement que portait le comte. — On applaudit à son à propos; on admira comme il lui seyait bien. Dès cet instant il fut adopté; la mode le consacra, et huit jours après, tout Londres était vêtu du paletot. Qui sait si, dans quelques siècles, cet habit devenu traditionnel ne représentera pas notre époque, comme la toge et la tunique rappellent aujourd'hui l'ère des empereurs romains?

Que les artistes modernes pénétrés de l'esprit de leur temps s'attachent à saisir autour d'eux les signes les plus remarquables, les plus distinctifs du vêtement en usage, et ils y trouveront les motifs d'un idéal tout aussi sérieux, tout aussi à effet que celui que pouvait offrir la mode antique. Voyez sortir des Italiens, par une belle nuit d'hiver, à la clarté des becs de gaz, et marcher fièrement vers sa voiture cette marquise du noble faubourg, enveloppée de fourrures, noyée dans des flots d'hermine, de dentelle et de cachemire : c'est Cléopâtre dans sa pourpre! Plus loin, la femme d'un banquier célèbre s'avance sous le haut vestibule faisant ruisseler derrière elle avec un magnifique désordre une immense cascade de satin blanc et de cheveux « d'un noir d'enfer, » — d'une hardiesse inouïe — d'une insolence inexprimable; *incessu patuit Dea!* Est-ce Junon? est-ce Livie ou Faustine? Non, ce n'est ni la déesse, ni l'impératrice de l'antiquité; mais c'est mieux peut-être, car on ne nous fera pas accroire que ces êtres perfectionnés qui ont été à même d'expérimenter le passé au profit du présent; qui vivent enrichis de tous les éléments de science, d'art et de beauté qui les ont précédés, joints aux mille ressources de l'intelligence contemporaine et d'une civilisation accomplie, que ces crétures cultivées ne soient pas plus parfaites que leurs aînées; qu'elles ne présentent pas un type d'une valeur supérieure et manifeste, dont un grand artiste ne sache s'emparer avec succès.

Ne dédaignons donc pas le présent; ne le sacrifions pas à un stérile amour du passé, à un hommage posthume;

sachons enfin comprendre que la nature aussi bien que la civilisation peuvent, dans le perpétuel mouvement qui les entraîne, nous découvrir des faces nouvelles aussi originales, aussi pures que les anciennes ; nous révéler des aspects également gracieux ou grandioses, selon que dans la poésie de notre génie créateur et de nos inspirations nous saurons en faire jaillir l'étincelle lumineuse, en deviner l'esprit et en exprimer l'accent. Cette Arlésienne de nos jours, sculptée dans sa chair blanche et solide comme dans un morceau de pentélique, vêtue d'une simple casaque et du corset éclatant, vaudra toujours pour nous Hélène, Hécube ou Pénélope, si le talent du statuaire a su triompher des difficultés de métier et atteindre la hauteur de l'art. Il y a dans la pose de telle poletaise de Dieppe ou de telle modiste du boulevard Italien, autant de grâce et de fini que dans l'attitude de Clio ou d'Euterpe. Divinisez le costume : poétisez-le par la simplicité, la science et l'art, et vous trouverez parmi nous des modèles dignes du ciseau d'Artémidore ou de Naucydès : c'est ce dont commencent à se pénétrer bon nombre d'artistes modernes.

Cependant, la réforme générale du costume actuel est véritablement nécessaire si nous ne voulons pas vivre dans la postérité en peuple léger et badin, mais en nation sérieuse. A coup-sûr, nous n'arriverons pas gravement jusqu'à elle avec nos collets ridicules, nos basques insaisissables, nos parements impossibles. Le goût, la fantaisie de nos tailleurs et de nos couturières qui savent créer de si riants chiffons, établir comme ils disent — des confections d'une *nouveauté si haute !* ce goût, cette fantaisie, ont besoin d'être gouvernés par des principes d'esthétique, plus sévères chez une nation qui grandit que chez un peuple en enfance. Grâce à Dieu, nous ne sommes plus les *bébés* de la civilisation. Il est temps de revêtir la robe prétexte.

Eliminer à propos les accessoires insignifiants ; réduire le costume à la draperie élégante et au dessin des contours ; s'en tenir à des ornements sobres, à des lignes, à

des courbes naturelles : tel fut le secret des anciens. Nous obtiendrons le même résultat en dégageant peu à peu nos vêtements des oripeaux qui nuisent à l'effet magistral au profit d'une surcharge inutile, au profit d'un froufrou, coûteux souvent, presque toujours de mauvais goût. A une époque où la vie matérielle est si onéreuse que le luxe devient en quelque sorte inabordable aux masses bourgeoises et ouvrières, il serait sans doute sage à elles d'adopter un costume simple et sévère dans sa coupe, solide et durable dans les éléments de sa composition. Ce vêtement, pour être plus ample et plus uniforme, ne nous habillerait pas moins bien ; cette manière de s'accommoder irait même assez à nos instincts d'égalité et de grandeur démocratiques. Donc, si un retour aux anciens *us* était possible et réalisable autant qu'il serait rationnel et conséquent avec les exigences de la vie actuelle ; si la société française se décidait à régénérer chez elle le costume par un retour sincère vers une mode à peu près unique, quel mal y aurait-il — après tout — à part le dépit momentané qu'une foule d'industries ruineuses et provocantes pourrait en concevoir, — à ce que l'on nous appelât comme les Romains — *gens togata* — la nation en toge ? A coup sûr la dignité humaine n'y perdrait rien — ni l'art non plus.

XVIII.

L'ART ROMAIN DANS LES GAULES.

Nous venons de rappeler ce qu'était le vêtement chez les Romains et de quels éléments se composait leur costume officiel et usuel : il nous paraît à propos de faire ressortir maintenant ce que fut, après la soumission des Gaules, l'influence de Rome —cette ville maîtresse— sur les arts et les mœurs des vaincus.

LES BAINS ANTIQUES.

En faisant la conquête des Gaules les Romains y introduisirent l'art de la guerre par leur travaux de circonvallation et leurs camps retranchés, mais en même temps l'art de la paix par excellence, l'architecture — c'est-à-dire le plus puissant, le plus grandiose et le plus civilisateur des arts. — Parmi les remarquables vestiges qu'a laissés l'empreinte des pas proconsulaires en France, après les arènes de Nîmes figuraient au premier rang les arènes de Saintes, et particulièrement l'arc de triomphe qui couronnait encore, il y a quelques années, le pont de la Charente. Depuis, ce monument a été démoli et reconstruit par pierres numérotées sur un autre point de la

ville. On l'attribue à Germanicus ; il porte le cachet des œuvres sévères de la Rome impériale. Il donne au paysage qui lui sert de fond un faux air de Tibur ou d'Aventin qui ne manque pas de plaire aux connaisseurs et aux touristes imbus des doctrines antiques, car il les transporte en imagination sur le territoire même de la ville aux sept collines. C'était le rêve des conquérants et le but des architectes de l'époque césarienne de *romaniser* ainsi les cités gauloises ou germaines de quelque importance dès qu'elles tombaient en leur pouvoir ; mais on se tromperait étrangement si l'on voulait y voir le noble désir de rendre hommage aux souvenirs de la patrie absente : — c'était avant tout un mode de gouvernement et de domination. Après les camps, les enceintes continues, les retranchements, les voies dallées, les bornes miliaires et les tumulus; après la conquête, en un mot, des nuées d'architectes, de statuaires et de décorateurs s'abattaient sur le pays conquis avec mission de le transformer à la mode de la métropole, de mettre un masque sur sa physionomie et d'attacher à ses monuments une étiquette romaine. C'est ainsi qu'au *Novcrus*, cette charmante villa chantée par Ausone et qui paraît avoir appartenu au poète bordelais, les bains — métamorphosés aujourd'hui en abreuvoir pour les bestiaux — gardent cependant encore l'empreinte de leur magnificence première et du goût de leurs constructeurs.

En parcourant ces ruines, le parfum antique des temples consacrés à Vénus Augustale vous saisit à la gorge. Vous vous représentez, à travers les siècles, toutes les splendeurs de ces lieux vantés, où, sur de riches piédestaux d'onyx, brillaient l'airain ciselé de Corinthe et les vases d'Etrurie ; où l'argent et l'or, le marbre et le porphyre s'élevaient en statues, se creusaient en baignoires, ou se déployaient en frontons, en colonnades et en portiques. Là, quelques débris de mosaïque étalent encore sur le sol leurs combinaisons ingénieuses et l'éclat varié de leurs couleurs. Là, on retrouverait peut-être sur les murailles, derrière une couche de chaux, sous la patine du temps,

la trace de ces peintures où les Xeuxis et les Apelles de la province avaient représenté la défaite des Titans et les amours des dieux.

Les bains étaient devenus chez les romains un luxe de première nécessité, un usage à la fois hygiénique et de bon ton. Du monde des patriciens qui les avaient mis à la mode, ils s'étaient répandus parmi les affranchis et jusque dans la classe plébéienne. Les exercices balnéatoires s'étaient implantés dans les Gaules dès les premiers temps de la conquête, et la somptuosité architecturale des bains publics y rivalisait avec celle de la métropole. De riches particuliers léguaient alors en héritage ces établissements à leur ville natale, comme on voit aujourd'hui les orientaux opulents faire, en mourant, présent d'une fontaine ou d'une mosquée aux places publiques du Caire ou de Constantinople. C'est par des dons de cette nature qu'Agrippa s'était acquis, dans le midi des Gaules, le titre de curateur perpétuel des eaux. Mais combien il est à regretter que les restaurateurs des monuments de l'antiquité romaine n'en comprennent pas toujours l'harmonie et la grandeur, et que la pauvreté du génie moderne soit presque partout impuissante à les reproduire ! La plupart du temps, le caractère est méconnu ; le style est absent ; les proportions se réduisent; la pierre se substitue au marbre : l'art ignorant aboutit à une grossière erreur ou à une imitation maladroitement servile. C'est ainsi que nos regards ont cherché vainement, à Nîmes, le double portique qui unissait le Panthéon au temple d'Isis, et cette suite imposante d'édifices somptueux dont Ammien-Marcellin estimait le seul spectacle « supérieur à la possession d'une province. » L'acanthe des chapiteaux a disparu, mais la naïade murmure encore sous la mousse et le lierre de la fontaine. Heureusement aussi, un historiographe (1) — ancien à force

(1) M. J. Canonge, de Nîmes, à qui nous sommes heureux de faire ici un large emprunt d'érudition, et dont le monde des lettres regrette la perte récente.

d'être local — nous a raconté quelques-unes de ces scènes de bain qui viennent toujours si heureusement s'encadrer dans l'architecture romaine de la bonne époque ; nous n'avons donc qu'à copier pour raviver dans toute leur fraîcheur ces tableaux dont le temps n'a pu effacer entièrement ni le coloris, ni l'effet :

« Sous les larges vestibules qui conduisent au Nymphée, la douce lumière du jour, habilement distribuée, caresse toutes les merveilles de l'art que l'opulent caprice d'un sénateur ou d'un consul a entassées dans ce lieu privilégié. La fête des canéphores (portes-corbeilles) vient d'avoir lieu ; la foule inonde le péristyle des temples, et sur l'autel paré de fleurs, on peut voir encore la trace des libations de vin, d'eau et de miel, que les prêtresses de Diane ont offertes aux divinités de l'air. Sous le portique du Labrum, les plus belles esclaves commencent à arriver ; ce sont elles qui sont chargées de garder les habits des élégants qui se présenteront aux bains, lorsque la statuette de liège surnageant dans l'eau du clepsidre aura marqué la huitième heure du jour. — Mais cette charge de garder les habits n'est qu'un prétexte auquel ne se méprend pas la foule des efféminés, à la démarche indolente, à la ceinture négligemment nouée qui, l'heure ayant sonné, viennent puiser à la source claire l'oubli du temps et l'oubli d'eux-mêmes. Il en est qui se plongent jusqu'à sept fois par jour dans les piscines : profitant de la munificence insigne accordée par l'empereur Sévère de laisser les bains ouverts pendant la nuit et d'en payer lui-même l'éclairage, ils y reviennent même après souper.

. . . .

« Tout à coup, un épisode inattendu vient distraire les baigneurs et les forcer à sortir des salles où ils se livrent à leurs exercices balnéaires pour assister sous le portique à une lutte intellectuelle des plus curieuses. Il s'agit d'entendre un poète et deux philosophes qui veulent prendre le public des bains pour leur juge. Le poète cherche à captiver l'attention des auditeurs en récitant des vers en l'honneur de la bonne déesse qui règne à

Paphos ; les deux autres s'efforcent d'atteindre le même but en opposant la doctrine de Pythagore aux dogmes d'Epicure. Mais voici qu'un troisième interlocuteur, un disciple de cette foi nouvelle qui, proscrite alors, doit pourtant régénérer le monde, écoute avec dédain les systèmes orgueilleux des deux philosophes, se laisse emporter par son zèle jusqu'à les réfuter et s'attirer leurs invectives et leurs menaces. Aussitôt la foule irritée se précipite vers l'audacieux novateur, le saisit et l'entraîne sans autre forme de procès au cirque, où l'attendent les bêtes. C'en est fait! les mains d'une tourbe ignoble et corrompue ont tressé pour le front du néophyte la couronne du martyre...

« Cependant, indifférente pour ce drame sublime, une jeune femme suivie de douze matrones traverse le seuil du Nymphée et se fait introduire dans une baignoire d'argent où l'onde saturée de parfums va rafraîchir son sang et donner à son visage cette finesse d'expression, cette pureté de contours qui la rendent célèbre parmi les patriciens et les affranchis. Est-ce une émule de Laïs ou d'Aspasie? Non: elle n'est ni de Lesbos ni de Milet; mais le ciel Arlésien l'a dotée de tous les charmes, de toutes les grâces et de toutes les beautés dont la Grèce elle-même est prodigue. C'est pour ses oreilles que les esclaves qui l'accompagnent vont, tandis qu'elle reposera nonchalante et l'œil à demi fermé dans son bain, faire résonner d'une douce musique la lyre d'Anacréon. »

L'art romain n'a pas seulement orné le sol gaulois de ses grandes lignes architecturales, de ses orbes capricieux, de ses colonnades aux chapitaux sévères, il nous a légué le secret de la vie intérieure des conquérants et des conquis dans des manuscrits étranges, dans de mystérieux palimpsestes dont les savants ont pu traduire l'écriture et restituer le sens pour l'instruction et l'édification des races futures. — Un érudit contemporain, un habile écouteur aux portes — *traduttore — traditore* — nous a révélé à ce sujet certains détails, certains épisodes intimes de l'existence de cette belle Gauloise dont nous avons parlé tout-

à-l'heure et qui passa à l'état de dame romaine par l'effet de la conquête. Partie pour la capitale à la suite d'un décemvir, Terentia — c'est son nom d'emprunt — n'a pas tardé à y prendre des goûts et des habitudes aristocratiques. Après quelques années données à la vie luxeuse de Rome, elle a voulu revoir la Gaule, son pays natal ; elle est venue au Noverus, et l'indiscret commentateur trouve piquant de nous faire assister à sa toilette. — Nous l'avons vue à son entrée dans le bain — exercice qui constituait pour les élégantes de ce temps-là comme pour nos lionnesd'aujourd'hui la première occupation de la journée. — Il s'agit maintenant de la voir sortir. — C'est alors que, saisissant son pinceau, l'artiste esquisse en traits rapides mais suffisamment accusés, la scène curieuse que voici. Elle ne déparerait pas le boudoir d'une marquise de la rue La Bruyère. Nous conseillons à Gérôme ou à Voillemot de la reproduire un jour sur quelque pendentif d'un hôtel de la Chaussée d'Antin.

« Lorsque Terentia eut bien savouré les suaves langueurs du bain, des mains empressées essuyèrent son corps d'albâtre, répandirent sur sa peau la ponce réduite en poudre impalpable, y promenèrent une lame d'argent pour en faire disparaître les aspérités, et l'oignirent d'une huile odorante dont les flots onctueux en la rendant plus souple ravivèrent sa blancheur : puis l'enveloppant d'une moëlleuse étoffe de laine, elles la déposèrent doucement sur les coussins bondissants d'un siége d'ébène incrusté de nacre, de perles et de corail. »

Alors commença l'œuvre importante de sa coiffure.

O chimistes et parfumeurs modernes ! Vous qui fatiguez sans cesse vos cerveaux inventifs et qui nous ruinez par l'appat des mille combinaisons d'un art qui doit éternellement rajeunir la plus belle moitié de notre espèce ; — vous qui avez inventé le cold-cream, le suc de laitue et l'eau de la Floride, ô Guerlain ! ô Pinaud ! ô Rimmel ! Ecoutez et venez recevoir d'un obscur observateur des mœurs et des usages antiques une leçon qui vaudra peut-être mieux pour votre fortune que toutes les recherches,

que tous les laborieux secrets de vos cornues et de vos alambics.

» Les esclaves se partagèrent donc cette tâche importante de la coiffure : l'une tenait le miroir en métal poli ; un autre le réchaud où brûlaient la myrrhe et l'aloès, où chauffaient les aiguilles d'or ; une troisième plus habile démêlait avec l'ivoire et divisait en masses égales les belles tresses noires de la jeune fille, les disposait par étages et les roulait sur son cou en boucles élégantes. Après les avoir fixées avec des chaînes d'or, avec des bandelettes de pourpre et des poinçons ornés de pierres précieuses ou de riches camées, elle y soufflait une poudre brillante, mélange de diamant et d'or, ou l'odorante pluie d'un parfum liquide. D'autres esclaves étaient assises en cercle et la contemplaient, immobiles. Bien qu'inutiles en apparence, elles n'en étaient pas moins investies de fonctions souveraines ; on les consultait sur le contour d'une boucle, la place d'un poinçon ou l'ajustement d'une bandelette, et rien n'égalait en gravité les délibérations et les arrêts de ce frivole aréopage. Lorsqu'elles eurent élevé ce splendide édifice, de nouvelles esclaves les remplacèrent ; elles offrirent à la belle baigneuse le lentisque en argent flexible, la brosse légèrement imbue du mastic de Chio dont la vertu raffermit les gencives, la pâte d'Espagne qui les colore en ravivant l'émail des dents, et les pastilles de myrte qui donnent à l'haleine la fraîcheur et la pureté du zéphyr. Sur le réchaud elles firent brûler l'iris en poudre dont la vapeur noire fait paraître avec plus de saillie l'orbe des yeux. L'encens et les essences enlevèrent les taches légères et le duvet qui déparaient le poli de son visage, et le pain détrempé dans du lait d'ânesse rendit un embonpoint factice à ses joues fatiguées. Cependant, les esclaves n'étendirent point pour elle la blanche céruse, car, bien que l'abus précoce des plaisirs l'obligeât à mettre en œuvre tant d'artifices, elle était encore à l'époque florissante de la vie et n'avait à cacher aucun outrage du temps ; mais elles rendirent plus doux et plus éclatant le satin de sa peau, à l'aide de ce savant mélange décrit par Ovide, et

que l'on obtient en combinant avec du miel la farine d'orge de Lybie, l'œuf, l'orobe, l'oignon pilé du narcisse, et la poudre de la corne que le cerf laisse tomber au printemps. Elles ranimèrent les roses pâlies de son teint avec la couleur que produit la fleur du pavot ou la graine de garance, et entrelaçant avec goût plusieurs bandellettes, elles en formèrent sur son sein une gracieuse égide.

« La tunique de lin dont on revêtit Terentia n'était point ce vêtement sévère qui protégeait avec une si austère rigueur la chasteté des antiques matrones, mais celui qu'Horace reprochait à Catia et qu'il recommandait à Lydie. Laissant à nu les épaules et le cou, elles ne couvrait la jambe qu'à demi ; les manches flottaient ouvertes dans toute leur longueur, et des agrafes de perles en réunissaient de distance en distance les deux parties. Fixée sur l'épaule gauche, elle tombait négligemment sur le bras droit qui restait à découvert et une ceinture légèrement nouée en assujettissait les plis. Cette femme si fastueusement mise ne pouvait pourtant pas être classée parmi les courtisanes, car voici que ses esclaves lui apportent la stole à queue traînante dont les plis sont ornés de larges bandes de pourpre et d'or. La couleur de cette robe de dessus est celle du firmament sans nuage ; son étoffe est formée de cette soie légère dont la transparence aérienne scandalisait si fort Sénèque. » C'est qu'aucun luxe ne surpassait alors celui d'un vêtement de soie ; le bombyx de l'ailante n'était pas encore né, et le fil de l'insecte industrieux qui se nourrit des feuilles du mûrier se vendait au poids de l'or. Ainsi, Terentia en robe de soie, c'est l'opposition féminine luttant avec les édits de Tibère ; c'est la fille du peuple protégée par Héliogabale, et qui n'aurait pas consenti à épouser Aurélien, un empereur qui refusait la soie à sa femme, et qui disait : — « N'ayons garde d'échanger de l'or contre des » fils ! » — Le devant de cette stole d'azur s'ouvrait jusqu'à la ceinture ; mais, malgré la somptuosité de ce vêtement qui donnait à la stature et au maintien de celle qui le portait une certaine majesté, on s'étonnait de ne

pas voir sur sa poitrine briller le laticlave : Terentia par un reste de pudeur bourgeoise, avait tout emprunté aux patriciennes de Rome, si ce n'est cet insigne des illustres familles.

Le luxe de la chaussure répondait à celui du vêtement. « Après avoir enveloppé de bandelettes de pourpre ses pieds, dont la petitesse et la perfection égalaient tout ce que la statuaire grecque a produit de plus parfait, on les chaussa d'un brodequin de laine éclatante comme la neige. Élégante invention de Sycione, ce brodequin était ouvert sur le devant et lacé avec un fil d'argent : une frêle guirlande de fleurs aux feuilles d'or, aux fruits de pierreries, y serpentait en capricieux entrelacs ; la semelle était d'or massif. » Ainsi prête pour le triomphe, elle sortit ; et chacun de se demander en la voyant : quelle est donc cette jeune femme que tant de luxe environne ? Est-ce la fille de l'affranchi Noclès ? Est-ce Délie la prêtresse ? Est-ce Cynthie la Corinthienne ? Est-ce une fille de l'Olympe, ou une fille de la terre ? — Non, c'est une simple bouquetière du pont du Gard ! Aussi quand elle daigne — par souvenir — s'y arrêter en passant, Nîmes s'étonne de son faste orgueilleux, et plus d'une compagne de sa jeunesse restée vierge, plus d'une épouse délaissée, maudit en secret la fortune et la beauté de la petite Terentia.

Tel est le tableau qu'offre la domination romaine introduite dans les Gaules vers la vingtième année de notre ère ; ne le croirait-on pas peint d'après nature, en France, sur la fin du XIXe siècle ? — Qu'importe ? C'est avec un esprit orné de ces souvenirs de l'architecture et des mœurs romaines qu'il faut parcourir les ruines de la Saintonge et du Languedoc. Le sacrifice est depuis longtemps consommé ; les ruines jonchent le sol ; elles sont couvertes partout d'orties et de lierre, mais elles embellissent encore, — foulées par les jolis pieds des descendantes de Terentia, — des lieux qui ont subi le monotone nivellement du génie moderne. Elles servent de contraste et de repoussoir aux goûts et aux instincts dominants d'une

société plus utilitaire que poétique, plus positive qu'idéale ; leur culte est toujours cher aux penseurs et aux artistes : c'est lui qui entretient dans le cœur des amants de la beauté et des grâces le divin foyer, le feu sacré des antiques autels.



XIX.

SOUVENIR DES ÉPOQUES GRECQUE ET ROMAINE.

LA DANSE DES NYMPHES.

(*Gravure des fermiers généraux*).

Voici une danse qui ne ressemble guère à la polka, à la cachucha, à la rédowa et autres sauteries *abracadabrantes* de notre temps ; c'est tout simplement la danse telle que l'exécutaient les nymphes dans la vallée de Tempé ou sur les plateaux élevés de l'Hymette, au son de quelque pipeau primitif tenu par un faune ou un berger. Rien de plus gracieux, de plus chaste et de plus joyeux en même temps que cette réunion de six belles jeunes filles, à la taille souple, au visage épanoui, aux formes sculpturales. Que de chemin il nous faudrait faire aujourd'hui avant de rencontrer une joie aussi naïvement exprimée, avant d'assister à une improvisation dansante offrant ce caractère de franchise et de naturel, si pudique et si attrayant ! N'en déplaise aux nymphes de la Closerie des lilas, en voici qui les surpassent en grâces assurément, et qui leur sont encore préférables de quelque autre façon. Tout au plus pourrait-on jouir d'un spectacle pareil dans une île perdue des Cyclades, l'été,

au couchant d'un beau soleil, alors que les filles de quelque pêcheur grec ont vu blanchir au loin la voile du brigantin paternel, et qu'elles se livrent avec abandon aux élans d'un sentiment tout filial. Mais, à défaut de la réalité qu'il faudrait aller chercher si loin, aurions-nous donc perdu le goût du pur et de l'antique au point de ne savoir même plus l'imiter? Au lieu de nous offrir sans cesse des ballets où dansent d'éternelles Suissesses taillées en pagodes, — des Ecossaises à jambes de héron, dignes de figurer dans des ballets d'asperges, comme dit Théophile Gautier, — ou des almées décrépites, — l'Opéra ne pourrait-il encadrer parfois, au milieu de ses décors, une simple scène comme celle-ci? Nous prévoyons bien d'avance la réponse de l'Opéra : il va nous dire que ses sujets de la danse sont, de leur nature, peu propres à représenter des nymphes ; que la chasteté, la pudeur, la décence et autres vertus antiques ne se trouvent pas dans son corps de ballet à un degré suffisant ; mais serait-il donc absolument impossible d'imiter tout cela? Il est vrai que la beauté ne s'imite pas, et sans elle, ici, avouons-le, le but serait manqué ; mais où trouver des cols et des bustes d'un *Sabin* aussi prononcé, des nuques blondes *Vénus de Milo* à ce point, et des jambes aussi *étrusques*? O peintre! Vous nous avez rendu la beauté impossible en poétisant la nature ainsi.

L'opinion la plus répandue attribue à Gaspard de Crayer, peintre flamand, le tableau original d'après lequel a été exécutée cette gravure. Elève de Coxcie de Bruxelles, Crayer surpassa bientôt son maître, et fut fort estimé de Rubens. On raconte même qu'ayant vu de lui un tableau représentant le centenier aux pieds de Jésus, Rubens s'écria : « jamais personne ne surpassera l'auteur dans cette composition! » Déjà le talent du juge lui permettait d'émettre une semblable opinion ; mais qu'aurait-il dit s'il eût vu *la danse des Nymphes?* Les biographes ajoutent qu'après avoir séjourné quelque temps à la cour de Bruxelles pour laquelle il accomplit plusieurs travaux importants, Crayer se retira à Gand où il peignit une

immense quantité de tableaux religieux (1), et où il mourut en 1669, dans un âge très avancé. Les deux seules compositions de cet artiste que possède le musée du Louvre, *la Vierge avec l'Enfant-Jésus recevant l'hommage de plusieurs saints et Saint-Augustin en extase*, bien que d'un dessin correct, n'égalent ni l'éclat ni la vigueur du coloris de Rubens. Il est du reste permis de douter que Crayer soit le véritable auteur du tableau qui nous occupe ici, quand on songe à la dissemblance du sujet, rapproché de tous ceux qu'il a traités. Admettons pourtant, d'accord avec la pluralité des opinions reçues à cet égard, que la *danse des Nymphes* lui appartienne ; mais que ce soit pour admirer comment une pensée purement païenne, traversant un beau matin le cerveau rigoriste d'un peintre catholique, est venue, fraîche haleine de printemps, embaumer le triste et froid ossuaire où gisaient déjà les austères enfants de son génie. Non, l'artiste ne saurait ainsi échapper pour toujours à l'empire de la beauté plastique ; une fois en sa vie, quelqu'il soit, quelque persévérants qu'aient été sa lutte et ses efforts, le moment doit venir où, épris de la forme, il succombera à cette ardeur puissante qui l'entraîne vers les grâces, où, vaincu dans sa volonté et dans son génie même, il brûlera d'en retracer les harmonieuses splendeurs. Telle fut sans doute la destinée de Crayer.

Bien que ses nymphes nous offrent quelques-uns des traits qui distinguent les types les plus heureux du génie flamand, leurs poses ont un caractère de mollesse et de *morbidezza* qui semble plutôt appartenir aux femmes du Midi qu'à celles du Nord. La force et l'opulence des membres n'excluent chez elles ni l'entrain, ni la légèreté des mouvements ; à travers l'admirable burin du graveur, une nature presque orientale se révèle sous leurs formes solides. Il y a d'ailleurs, dans l'antique expression de cette pastorale, comme une émanation vivante de la Grèce ou

(1) La plupart de ces tableaux ornent encore aujourd'hui les principales églises de la Belgique.

de l'Italie ; à coup sûr, si l'œuvre ne sort pas d'une école méridionale et que de Crayer en soit l'auteur, il faut qu'il ait puisé sous le ciel de Corinthe ou de Tusculum cette inspiration vraiment antique. Un pur Flamand, un Flamand qui n'aurait jamais perdu de vue la flèche de la cathédrale d'Anvers ou l'horizon du parc de Bruxelles, comprendrait-il ainsi Eucharis et ses adorables compagnes? Il faut avoir aimé en artiste, sous les vertes tonnelles qui avoisinent Naples ou Florence, quelqu'une de ces vivantes Béatrix du XVIe siècle, aux cheveux oudés, aux doux regards, aux éloquents sourires, pour s'en créer ainsi une muse et lui donner des sœurs. De son côté, le graveur a certainement rendu l'œuvre du peintre dans toute la naïveté de l'original, peut-être aujourd'hui perdu. Gaucher (Charles-Etienne), né à Paris en 1740, mort en 1804, fut, avec Basan et Lebas, dont il était l'élève, un de ces intrépides burineurs du XVIIIe siècle dont il nous reste tant de travaux remarquables. Heureuse époque! où chaque peintre, quelque genre qu'il eût adopté, trouvait auprès de lui un burin intelligent tout prêt à reproduire son œuvre pour en transmettre l'expression fidèle à la postérité. C'est ainsi qu'un grand nombre d'ouvrages, aujourd'hui détruits ou dont les traces ont été perdues, revivent par la gravure ; c'est ainsi qu'il nous est encore permis de les admirer en les regrettant.

La danse des Nymphes de Crayer — gravée par Gaucher — est donc une des plus attrayantes œuvres d'art qu'il soit permis d'apprécier aujourd'hui ! Gaucher gravait pour les fermiers-généraux qui payaient grassement les artistes ; aussi Gaucher ne choisissait guère pour sujets que « des nymphes vêtues de l'air du temps. » Cet homme-là comprenait merveilleusement les grecs du siècle de Phidias. Il y a dans toutes ses gravures un accent mythologique du meilleur style ; ses nymphes sont toujours coiffées avec un goût exquis ; ses paysages sont élégants ; les airs de têtes de ses figures ont une candeur pénétrante pleine d'une adorable naïveté.

La gravure de la *Danse des Nymphes* (1) n'a été tirée, pour les fermiers-généraux, qu'à cent cinquante exemplaires; on peut dire qu'elle a conservé toute sa fraîcheur et tout son ravissant coloris. C'est un autre harem (2), si l'on peut comparer le paradis de Mahomet à l'Elysée des Grecs.

---

(1) Cette gravure appartient à *l'Artiste* et fait partie de sa collection.

(2) Le *Harem* — gravure d'après Diaz — fait également partie de la collection de *l'Artiste*.

DEUXIÈME PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.

XX.

INGÉRENCE ADMINISTRATIVE.

Avant d'aborder la période du moyen-âge et celle de la Renaissance, où l'art subit de si complètes métamorphose et prit un si curieux développement, nous croyons utile de remettre en lumière certains aperçus généraux qui avaient déja constitué le fond de nos études, à une époque où les questions d'art restaient ensevelies dans l'ombre des ateliers et des écoles. Passées à l'ordre du jour par la force des circonstances, par l'impulsion naturelle du mouvement des idées, ces questions ont beaucoup progressé et se sont vulgarisées. Elles ont même reçu en partie la solution que nous sollicitions pour elles. Cependant, les exposer de nouveau ce n'est point tomber dans une redite inutile; c'est poser un jalon pour mesurer la distance qui nous sépare, à l'heure qu'il est, de la renaissance des arts au XIXe siècle, c'est-à-dire de nos quarante dernières années ; c'est établir un terme nécessaire pour comparer et rapprocher l'état où ces questions se trou-

vaient alors, de celui où elles sont aujourd'hui; c'est constater enfin l'importance qu'elles prendront désormais dans les préocupations de notre société moderne, grâce aux persévérants efforts de la critique secondés par l'intelligente initiative du gouvernement.

DU PROTECTORAT DANS LES ARTS.

« On se plaint tout haut dans le monde que les arts manquent de protection; ceux qui les exercent surtout font entendre de longs gémissements sur l'abandon dans lequel le gouvernement les laisse au début comme au milieu de leur carrière, sur les difficultés sans nombre qui viennent les assaillir, sur les luttes qu'ils ont à soutenir pour percer et les intrigues qu'il leur faut déjouer avant d'arriver, non pas à la célébrité, à la fortune, mais seulement à vivre, à gagner le *cibum et vestitum* du dernier des artisans. Il y a dans ces plaintes quelque chose de légitime et de vrai sans doute; toutefois notre intention est d'examiner sérieusement jusqu'à quel point les unes sont fondées, et si ce cri de désespoir jeté à tout propos par un grand nombre d'artistes n'est pas au moins empreint d'exagération.

Il n'est pas sans importance de bien établir d'abord plusieurs points capitaux : en premier lieu, c'est que l'on ne saurait admettre que tous ceux qui se disent artistes méritent des encouragements; ensuite, c'est que le gouvernement, protecteur naturel des arts dans un temps où il n'y a plus ni grands seigneurs ni fermiers généraux, ne peut pas encourager tous ceux qui possèdent du talent, et qu'il se voit même trop souvent forcé par des exigences d'Etat, ainsi que nous le démontrerons plus tard, de distribuer ses faveurs à ceux qui le méritent le moins.

De là naissent les récrimination, les reproches, les criailleries du public, les malédictions des artistes obscurs ou méconnus. De là naissent aussi les embarras d'un ministre, les perplexités des bureaux, lorsqu'il s'agit de partager à cette foule affamée et toujours croissante les

bribes dorées échappées à la lésinerie parlementaire en ses jours de largesse et de générosité à l'endroit des beaux-arts. Mais c'est là un inconvénient à l'abri duquel ne se trouvent pas toujours les pouvoirs même les plus absolus, bien qu'on doive reconnaître que l'empire de ces derniers fut généralement, dans tous les temps, très favorable à l'art. A ce sujet on pourrait faire plus d'un rapprochement ingénieux, opposer plus d'un curieux contraste, et finir par démontrer que les gouvernés, quoiqu'il arrive, sont rarement satisfaits des gouvernans. « *On ne peut contenter tout le monde et son père* » dit le proverbe; cela est vrai surtout en matière de travaux d'art, et lorsqu'il s'agit pour les artistes de récompenses et d'encouragements.

J'ouvre Plutarque, et j'y lis : « Ce qui donna plus de plaisir, ajouta plus d'ornement à la ville d'Athènes, apporta plus d'ébahissement aux étrangers, et qui offre suffisant témoignage que ce que l'on dit de l'ancienne puissance, richesse et opulence de la Grèce, n'est point chose fausse, c'est la magnificence des ouvrages et édifices publics que fit faire Périclès. Aussi est-ce de toutes ses œuvres celle pour laquelle ses malveillants lui portèrent plus d'envie, et dont ils le calomnièrent le plus, criant contre lui, en toutes les assemblées de conseil,— que le peuple d'Athènes était diffamé par ses alliés pour avoir transporté les deniers comptants de toute la Grèce qui étaient en dépôt dans l'île de Dépos, et encore que la plus honnête excuse qu'on eût pour couvrir ce fait, en disant que c'était pour la crainte des barbares, afin de les mettre en lieu fort et en plus sûre garde, Périclès la leur avait ôtée, — et que c'était une trop grande injure faite à tout le demeurant de la Grèce et un tour de manifeste tyrannie, attendu qu'elle voit devant ses yeux que l'argent qu'on lui a fait contribuer à force pour les affaires de la guerre contre les barbares, nous l'employons à faire dorer, embellir et accoutrer notre ville, ni plus ni moins qu'une femme glorieuse qui veut être parée de riches joyaux et de pierres précieuses, et en faisons faire des images et bâtir des temples d'une excessive dépense.

« Périclès, au contraire, remontrait aux Athéniens qu'ils n'étaient point obligés de rendre compte de ces deniers à leurs alliés, attendu qu'ils combattaient pour eux, et qu'ils tenaient les barbares loin de la Grèce sans qu'eux contribuassent pour ce faire d'un seul homme, d'un seul cheval, ni d'un seul vaisseau, mais seulement de leur argent, lequel n'est plus à ceux qui le paient, mais à ceux qui le reçoivent, à condition de faire ce pourquoi ils l'ont reçu, et que, leur ville étant bien pourvue de toutes choses nécessaires à la guerre, il était honnête d'employer le surplus de ses finances en choses qui, à l'avenir, quand elles seraient parachevées, leur apporteraient gloire sempiternelle. »

Ainsi, nous voyons ici un des plus grands hommes dont s'enorgueillisse l'histoire, forcé de se défendre et de se justifier d'un prétendu détournement de fonds, et faire, en quelque sorte, amende honorable devant tout un peuple, des merveilles qui doivent le rendre à jamais célèbre.

Et plus loin, on peut lire encore ceci : « Quant à l'image d'or de la déesse Minerve, ce fut Phidias qui la fit, comme il est écrit sur la base ; mais, au demeurant, il avait la superintendance de presque tous les autres ouvrages, et il commandait à tous les autres ouvriers (le mot artiste n'était pas encore inventé), pour l'amitié que lui portait Périclès, ce qui apporta à l'un l'envie, à l'autre mauvais bruit ; car les envieux et médisants allèrent semant partout que Phidias recevait en sa maison les dames de la ville sous couleur d'aller voir ses ouvrages, pour les livrer à Périclès. »

Déjà, et sous l'empire d'un gouvernement fort et régulier, la calomnie s'attachait donc au protecteur des arts le plus éclairé et le plus magnifique ; la basse jalousie entravait sa volonté, essayait de paralyser son œuvre, et mettait en circulation autour du génie les faux bruits, les mesquines inventions, disons le mot, les *cancans*—pour démonétiser à la fois le protecteur et l'artiste.

Notre temps est meilleur assurément, et les artistes seraient injustes s'ils ne reconnaissaient que, tout bien

considéré, leur situation dans notre état social tel qu'il est organisé aujourd'hui, s'améliore facilement et sans inimitiés, au pointde vue de la réputation et de la fortune, lorsqu'ils possèdent un véritable talent. Nous n'avons pas de Périclès, encore moins de Phidias, et nous avons un gouvernement limité par des crédits insuffisants, assailli de demandes, battu en brèche de tous côtés par des influences plus ou moins tenaces, plus ou moins puissantes, qu'il est dans sa condition d'existence de ménager, souvent même de satisfaire, un pouvoir en un mot, qui n'est pas libre de ses mouvements dans une sphère où, pour accomplir de grandes chose, il aurait besoin d'être absolument indépendant ; voilà ce dont ils doivent se pénétrer.

Mais, avant d'aborder complètement cette grave question, nous leur poserons ici, pour leur gouverne, un principe absolu, fondamental, et nous en ferons suivre la démonstration d'une esquisse rapide, ayant pour objet de retracer, comme point de comparaison, ce que furent l'art et les artistes à chacune des grandes périodes de l'histoire.

Le principe dont nous voulons parler, c'est que, l'art étant la plus sublime conception du beau, il n'est donné à l'homme de l'atteindre qu'après une initiation laborieuse, une lutte de tous les instants. A part quelques génies privilégiés et pour ainsi dire prime-sautiers, qui trouvent du premier coup de pinceau ou de ciseau comme Raphaël et Michel-Ange, la forme et l'expression, ce n'est qu'à force de patience, de réflexion et de travail, qu'on arrive à être un grand artiste ; encore tous ne parviennent-ils pas complètement à la réalisation de la divine chimère ; il leur faut souvent tenter à la fois plusieurs routes et tomber, pour ainsi dire par hasard, sur le filon où dort leur génie.

L'art est une religion, un apostolat. Dans le but comme dans la pratique, ce que l'artiste doit rechercher avant tout, c'est le beau ; et en bonne conscience, s'il est bien inspiré, il n'a pas besoin d'être grandement protégé pour cela. Cependant, comme le génie est rare et qu'à défaut de génie le talent est appelé à le suppléer, nous admettons

volontiers le protectorat dans les arts, et même un protectorat exercé d'une manière absolue par le pouvoir. Nous avons vu en Grèce un seul homme leur donner l'impulsion, et nous savons l'immense influence que cet homme a eue sur son siècle. Cette influence fut en effet si forte et si durable, que les noms des artistes de cet âge éclatant ont survécu à leurs œuvres. A Rome, le protectorat fut moins absolu ; il émanait moins du gouvernement que des patriciens ; aussi nous est-il resté beaucoup de belles choses sans doute, mais moins de chefs-d'œuvre et moins de grands noms. Un des caractères distinctifs de la protection exercée par le gouvernement, c'est de donner aux travaux une direction, et de les éterniser en quelque sorte, eux et leurs auteurs, par son influence officielle. En effet, les arts ne sont durables que lorsqu'ils se produisent sous l'influence d'un pouvoir fort ou sous le souffle d'une grande pensée ; c'est aussi dans ces conditions qu'ils brillent avec le plus d'éclat.

Sous les Constantins, l'art s'empreint d'une physionomie originale, bien qu'il accuse une époque de décadence et de transition ; on semble pressentir déjà dans ses œuvres une tendance idéale ; c'est l'aiglon qui essaie ses aîles avant de s'élancer dans les cieux. Mais qui sait quels étaient le sort et le rang des artistes dans la société du bas-empire ?

Au moyen-âge, l'art fleurit tout à coup, réchauffé par la foi religieuse. Il jaillit du sol en flèches légères, en tours dentelées, en colonnes sveltes et hardies. Les chapiteaux s'épanouissent comme des fleurs ; les fûts montent sous les voûtes dans une attitude sainte et contemplative ; toute une création bizarre et gigantesque d'ornements, de statues, de symboles, s'empare des cathédrales, s'attache à leurs flancs, joue et ricane à la surface : emblême ingénieux de l'hérésie combattant la croyance ; antithèse éternelle du bien et du mal. Le temps nous a conservé ces merveilles ; nous ne cessons de les admirer tous les jours ; mais l'histoire ne nous a rien dit, ou presque rien, des habiles artistes qui les ont accomplies. Tout ce que nous savons,

c'est qu'ils vivaient de viande de porc et de légumes, qu'ils recevaient leur salaire sous forme d'oignons et de tranches de lard, et qu'on les payait en *nature* comme de simples ouvriers. L'histoire n'a pas conservé intact un seul de leur noms; ils ont vécu pauvres, célèbres peut-être parmi les grands et le clergé qui les employaient, mais oubliés de la postérité; leur destinée en définitive a été au-dessous de leur génie. Ce n'étaient pas la protection, l'encouragement, qui étendaient leurs aîles sur cette innombrable multitude de sculpteurs, de peintres, de décorateurs, d'architectes; c'étaient les anges eux-mêmes qu'ils voyaient dans leurs rêves, protégeant et bénissant leur travaux. Ils ciselaient avec ardeur et foi, entonnant de saints cantiques sur le faîte de leurs monuments gigantesques sans se soucier du présent, mais entrevoyant un avenir qui n'était pas de ce monde. Voilà quel fut le secret de leur grandeur et de leur inépuisable fécondité! Rien n'est puissant, rien n'est fécond comme un grand amour, et le leur était d'une essence supérieure; il leur commandait l'action, mais aussi l'abnégation. Cette époque du moyen-âge n'est comparable à aucune autre; elle explique, à notre sens, la véritable mission de l'artiste, le texte sacré de son apostolat.

Sous François Ier, les arts sont florissants et les artistes en honneur. Ce monarque les appelle de toutes les parties de l'Italie; il les entretient dans ses palais, les comble de distinctions et paie largement leurs travaux. Cependant, ne nous y trompons pas, cette hospitalité si noblement exercée, cette protection qui s'étend avec sollicitude sur l'homme de génie n'a point précisément l'art pour objet; elle a bien plutôt en vue un intérêt privé. Qu'importe? Jean Goujon n'en est pas moins grand, et ses sculptures des chefs-d'œuvre. Qu'importe? Nous voyons des cardinaux, le pape lui-même, disputer Benvenuto au roi très chrétien, et un simple artiste, réclamé par ambassade, être forcé de jouer du poignard et de s'échapper par les fenêtres d'une prison pour reconquérir sa liberté et revenir en France où l'attend un royal accueil. Certes, une telle

aventure a son côté brillant ; elle démontre l'importance qui s'attachait à la personne des artistes à cette époque ; elle a son côté triste aussi (toute médaille porte un revers), car le pauvre Benvenuto, en dépit de la faveur du roi, malgré la supériorité de son talent et la générosité de sa nature, en butte aux intrigues, aux mesquines jalousies, se voit contraint de céder la place au Rosso, son compétiteur au Louvre, son ennemi à Fontainebleau.

Louis XIV et Colbert ont ouvert à la statuaire, à la peinture, à la gravure et à l'architecture une vaste carrière. La pensée du monarque conçoit Versailles, et aussitôt des milliers d'artistes en tous genres apparaissent comme autant de génies ou de fées pour la réaliser. Mais c'est là une protection privilégiée, née de la splendeur et de la puissance d'un trône affermi par une longue succession de triomphes et auquel personne ne contestait le droit de vouloir et d'agir.

L'empire était également environné d'éclat et de force, mais le génie militaire du chef a étouffé tous les autres génies ; il n'a laissé aux arts que tout juste la place nécessaire pour fondre ses aigles et élever sa colonne.

La Restauration était en bon chemin pour faire des choses bonnes et durables : elle encourageait les arts et elle aimait les artistes ; mais à peine avait-elle eu le temps de reconstituer le pouvoir et le trône, qu'elle risqua la partie et la perdit avec l'enjeu.

Nous avons traversé à grands pas tous les âges historiques et caractéristiques de l'art ; nous voici ramenés à l'époque actuelle.

Si le régime représentatif est généralement peu substantiel pour les artistes, au moins il les laisse libres, et ils en profitent. A l'heure qu'il est, chacun d'eux suit sa propre direction dans tous les sens ; aussi, que de délicieux et charmants caprices éclosent à profusion sous leurs mains ! Mais l'art proprement dit, l'art sérieux et monumental n'est point là, et c'est lui particulièrement que le gouvernement a mission de diriger et d'encourager Là aussi est la difficulté ; car tant que la voix d'un député

aura une valeur aux yeux d'un ministre, tant qu'un vote satisfaisant pourra recevoir en récompense la commande d'un tableau ou d'une statue, la médiocrité bien épaulée, comme on dit, aura des chances pour l'emporter sur le talent sans appui ; on la verra, désignée au choix du pouvoir, être l'objet de sa préférence.

Il avait bien été question, il y a quelques années, de la formation d'un jury spécial des beaux-arts dont les membres auraient été élus par les artistes eux-mêmes. Mais dans quelle catégorie d'artistes se fussent recrutés les électeurs? Cette population sans cesse grossissante serait-elle parvenue à s'entendre? Il est permis d'en douter. Concevez-vous, d'ailleurs, la forme élective introduite sérieusement dans la question par ceux-là même qui s'indignent et s'élèvent contre elle tous les jours? Evidemment il ne serait sorti que confusion et désordre de l'exécution d'un tel projet. Les grands travaux auraient été mis au concours par le gouvernement et le jury aurait décidé : voilà qui est fort bien pour le principe ; mais on sait quels frais et quels inconvénients d'application entraînent les concours ; et puis, les artistes éminents, voire même ceux qui ne le sont pas, ont, — ne le sait-on pas aussi, — trop d'amour-propre pour condescendre à concourir. Pensez-vous, par exemple, que M. Ingres ou M. Delacroix, M. Scheffer ou M. Gleyre, eussent voulu descendre jusque-là? Nous ne sommes plus au temps où les dieux abandonnaient l'Olympe pour venir disputer aux simples mortels la palme de la course, où ils se mêlaient aux bergers et luttaient avec eux sur la flûte. Non, la question du concours en matière d'art ne peut s'acclimater parmi nous. Ce n'est pas qu'elle soit mauvaise : entendons-nous ; au fond, ce serait sans doute une mesure équitable, puisqu'il s'agirait de décerner publiquement au plus digne, au nom de la patrie, la récompense du génie ou du talent. Mais cette mesure est combattue d'avance par les artistes les plus éminents, eux qui s'abstiennent déjà de paraître aux Expositions par crainte de la critique ou de l'insuccès. Tout au plus le concours serait admissible pour les

ouvrages de moindre importance; mais les Expositions annuelles en tiennent lieu, comme le goût public tient lieu de jury; car, à part quelques exceptions de faveur, c'est le goût public (j'entends ici la partie éclairée et compétente,) qui dirige et détermine en définitive les choix du ministre. Le système actuel, qui déjà offre cet avantage d'être le seul véritablement réalisable, ne présente donc d'inconvénients qu'en dehors de sa propre nature; encore pourraient-ils disparaître avec un peu de bon vouloir et de fermeté.

Il faudrait pour cela qu'un ministre de l'intérieur ou des beaux-arts s'adressant, séance tenante, aux membres de la Chambre des députés, leur tint à peu près ce langage: « Messieurs, vous venez de voter assez rondement quelques centaines de mille francs pour servir à l'encouragement des beaux-arts en France; nous vous en remercions sincèrement; mais nous espérons que ce don, si généreusement accordé en masse, ne nous sera pas repris par chacun de vous en détail; en d'autres termes, nous vous prions, nous vous supplions même, de ne pas venir dans nos bureaux contrecarrer, comme vous l'avez fait jusqu'ici, nos choix ou nos jugements par les vôtres, et nous arracher pour vos protégés, que nous ne connaissons pas, que nous ne voulons pas connaître, des commandes que nous destinons aux artistes désignés par le bon goût public, et rendre ainsi illusoire ou inutile ce fonds d'encouragement que vous nous avez accordé. En revanche, messieurs, il il vous sera parfaitement loisible de solliciter, — et nous nous faisons fort de vous accorder, — des comptoirs d'escompte, des bureaux de poste, des salles d'asile, des chemins vicinaux, des canaux, des bureaux de tabac et de papier timbré; mais, de grâce, pour ce qui est des beaux-arts, permettez-nous d'être à la fois dispensateur et juge. »

Certes, nos représentants ont trop d'esprit et sont trop grands citoyens pour ne pas comprendre qu'en effet, une fois armé de sa mission de dispensateur absolu des encouragements publics pour les arts, le ministre deviendra

complètement responsable de ses choix et de ses actes, qu'il exercera une influence salutaire sur cette partie intelligente de la puissance nationale, et qu'il pourra en outre se donner la satisfaction de ne plus sacrifier le talent à la médiocrité, sa conscience à la promesse d'un vote.

Au demeurant, le présent n'est pas désespéré et l'avenir peut être beau pour les artistes, dans un temps où l'on voit s'achever aux frais de l'Etat tout ce que Paris et la France renferment de plus important et de plus grandiose en monuments publics, dans un pays où il se trouve encore un duc de Luynes qui consacre plusieurs centaines de mille francs à l'embellissement de son château, des banquiers qui paient trente mille francs une statue (1), et un prince qui puise largement dans sa cassette particulière pour fonder le musée historique de Versailles et restaurer Fontainebleau. »

Nous écrivions ces pages en plein gouvernement de Juillet, et à l'heure qu'il est nous n'avons pas à en retrancher une seule ligne. D'ailleurs, ce qui est écrit est écrit — comme dit le Coran. — Nous ne nous montrerons donc pas plus turc aujourd'hui qu'hier. Nous nous plairons à constater, au contraire, que la condition des artistes, grâce au régime intelligent de l'administration qui préside en France au beaux arts, s'est encore somptueusement améliorée de nos jours. Les encouragements et les récompenses abondent. L'Empereur Napoléon III, protège les arts; il aime les chefs-d'œuvre. Il veut que ceux qui les créent vivent glorieux et honorés, et certes il leur a noblement marqué son goût et sa puissance de volonté en ordonnant, entre autres grands et beaux travaux, l'achèvement du Louvre. Il a dit: « je veux que le Louvre s'achève, » — et le Louvre est sorti tout entier de sa pensée, comme Minerve tout armée du cerveau de Jupiter.

Un fait accompli d'une manière si prompte et si admirable suffit pour immortaliser un règne.

(1) La Phryné de Pradier, acquise par M. Delessert.

XXI.

NOUVEL ORDRE DE CONSIDÉRATIONS SUR L'ENSEIGNEMENT GÉNÉRAL DES BEAUX-ARTS.

Et comme la question de l'enseignement se rattachait déjà, dans notre pensée, à celle du protectorat :

« Quand on examine,— disions-nous encore,— tout ce qui a été fait chez nous pour l'éducation publique depuis quarante ans, on peut à bon droit s'étonner que, dans une capitale comme Paris où l'on a institué des chaires pour toutes les branches des connaissances humaines, où la Sorbonne et le Collége de France abondent en professeurs ; où le syriaque, le sanscrit, le talapoin et autres langues agréables trouvent de savants interprètes, il ne s'élève pas à son heure, une fois par semaine, fût-ce sous les combles et au fond des cours, une voix éloquente en faveur des arts, une voix capable de passionner vivement la jeunesse et de guider vers eux son essor. — Evidemment il y a là une anomalie (1). Le goût des arts, qui

(1) Depuis l'époque où nous écrivions ces lignes, des chaires spéciales de Beaux arts ont été, comme nous l'avions demandé, instituées à Paris — mais c'est dans les provinces, dans nos musées et nos bibliothèques des Départements que le moment est arrivé de généraliser ces fondations utiles.

En 1869, quelques sociétés savantes ont abordé la question et émis le vœu que ces sociétés intervinssent désormais dans l'organisation et la conservation des musées départementaux. — Il y a là une idée à réaliser.

devrait être le complément de toute éducation distinguée, n'existe parmi nous qu'à une rare température ; il n'est pas de pays peut-être où ce goût soit moins répandu dans les classes même les plus élevées de la société. Il suffit, pour s'en convaincre, d'une promenade d'une heure dans nos salles d'exposition et nos musées. Aux raisonnements bizarres, aux remarques niaises ou stupides des curieux attirés là par l'habitude ou la mode, il est facile de reconnaître que, pour le plus grand nombre, les arts sont une lettre morte qui n'a aucune signification, qui n'inspire ni entraînement ni passion, par la raison toute simple qu'on ne saurait se passionner pour les choses qu'on ne comprend pas.

Et pourtant, quel plus admirable motif d'enthousiasme pour l'homme que l'amour de l'art, que cette sublime tendance vers la beauté et la grâce éternelles? Quel penchant plus naturel au bien que cette soif du beau qui tourmente les natures d'élite, qui agite les âmes délicates et les transporte impérieusement dans le monde des pensées, des images et des formes les plus pures de la création, exprimées par des chants, des tableaux, des statues ou des poèmes?

Une chaire ou l'on professerait à la fois l'esthétique et l'idéal de l'art nous semble donc devenue le corollaire indispensable des cours publics, à une époque comme la nôtre, toute de rénovation et de recherches rétrospectives, où chacun, faute d'une direction salutaire, faute de la voix puissante d'un homme de goût, est entraîné au hasard de son génie, quelquefois heureux, mais faussé le plus souvent dans sa route, parce qu'il manque de point d'appui et de *criterium*.

Nous avons bien à l'école de la rue des Petits-Augustins un certain nombre de professeurs de dessin, de peinture et de statuaire qui apprennent à quelques jeunes gens encore incertains sur leur vocation, à dessiner, à colorier ou à mouler des bras, des profils et des torses; mais peut-on dire que, du fond de ces chaires obscures, le goût et un sentiment bien vif et bien épuré de l'art aient jusqu'ici

pénétré dans la foule ? Telle devrait être, au contraire, la destination d'une chaire d'esthétique. Il faut que l'amour du beau, du splendide et du gracieux s'épanche comme un de ces fleuves majestueux qui jaillissent dès leur source pour rasséréner et féconder, s'il est possible, ce côté de l'âme humaine aujourd'hui perdu dans l'ombre ou égaré par le positivisme. Ce qu'il faudrait surtout chez le professeur appelé à inaugurer cette chaire nouvelle, c'est l'entraînement passionné vers l'idéal uni à un sentiment profondément naturel du plastique ; que ce soit moins un enseignant qu'un lettré, un philosophe ému et convaincu dont l'éloquence, comme celle d'Abailard au moyen-âge, parvienne à grouper la multitude éparse, toute préoccupée des intérêts du jour et rendue par un long éloignement des choses de l'esprit, difficile et rebelle ; qu'on puisse enfin, comme il advint pour ce grand maître du XIIe siècle, « entendre parler de lui partout ; que des lieux » les plus éloignés — de la Bretagne, de l'Angleterrre, du » pays des Cimbres et des Germains, on accoure pour » l'entendre ; que Rome même lui envoie des auditeurs. »

Certes, ce serait là une renommée et un succès d'envie, un triomphe auquel on peut aspirer sans doute, mais qu'il n'est peut-être plus permis d'atteindre aujourd'hui ; et pourtant, Rome envoyant à Paris des auditeurs n'accomplirait qu'un acte d'humilité bien légitime ; car, au point de vue des arts, Rome a perdu sa suprématie ; elle a laissé tomber de ses mains le sceptre qu'elle portait jadis avec tant de vigueur et d'éclat ; elle n'est plus que le sépulcre blanchi où dorment pour toujours les mânes de Michel-Ange et de Raphaël.

Jetez les yeux sur la liste des noms que nos écoles d'art y envoient chaque année, et calculez, en fin de compte, dans quelle proportion Rome nous les renvoie hommes de génie et grands maîtres. Ce n'est donc plus de l'Orient que nous vient aujourd'hui la lumière : et c'est, il faut le dire, un sujet incessant d'étonnement pour nous que cette pénurie de talent chez des artistes à qui le séjour de la ville éternelle et le spectacle de tant de chefs-d'œuvre

sembleraient devoir inspirer quelque création hors ligne marquée d'une forte empreinte, où l'on retrouverait toute la séve de la jeunesse mêlée à l'originalité de la pensée. D'où vient qu'en mettant le pied sur cette terre, ils sont, au contraire, condamnés pour la plupart à l'impuissance et à l'inaction ? — A quelle cause attribuer ce résultat négatif et fatal ? A la misère des âmes ou aux délices de ce climat plein d'enchantements et de volupté ? Comment, dans ce milieu de poésie, d'azur et d'art, ne récoltent-ils qu'un grain aride, quand d'autres on su s'y nourrir des fruits les plus savoureux ; et comment une si pauvre exécution répond-elle le plus souvent à des élans qui semblaient tout d'abord aspirer aux sphères supérieures de l'infinie perfection ? Ah ! c'est qu'ils sont rares de nos jours ces hommes trempés comme l'acier, pleins de persévérance et de volonté, ardents au travail, enclins à l'étude, chastes comme des vierges et recueillis comme des bénédictins ! C'est qu'il est difficile à des natures faibles et distraites de se soustraire aux attrayants appels du plaisir, de sacrifier les plus belles heures de la jeunesse aux dures épreuves, aux essais laborieux, de vivre au dedans de soi, pour ainsi dire, avec son art, sa pensée et son but. Et puis, livrés à eux-mêmes, sans le secours d'une parole capable de réveiller en eux le goût et le sentiment du beau, sans conseils et sans boussole, la plupart des jeunes artistes s'oublient et s'abandonnent au lieu de se relever et de combattre. Nous avons donc l'entière conviction qu'une chaire d'esthétique partout où elle serait instituée ferait plus, même pour ceux qui se destinent à la carrière des arts, qu'une école purement thecnique : ou plutôt, nous pensons qu'à côté de l'école pratique il convient de placer maintenant la chaire et ses théories, le stimulant de l'esprit auprès des difficultés du métier, la pensée derrière la lettre ; d'animer en un mot et d'étendre par l'imagination le domaine de l'art, pour le constituer parmi nous en un empire stable et florissant.

Nous nous bornons donc à rappeler aujourd'hui le but et les avantages véritablement sociaux de la création de

chaires spéciales d'esthétique sollicitées par les besoins et les tendances françaises au XIXe siècle. Cette idée, empruntée du reste à l'Allemagne où depuis longtemps on l'a mise en pratique, ne peut manquer de devenir féconde si elle est adoptée par le prince qui préside aux destinées de l'art en France, et qui a déjà tant fait, secondé par un ministre éclairé, pour réaliser parmi nous dans le présent les promesses de l'avenir. Comme l'a dit éloquemment un critique compétent M. Arsène Houssaye. « Il y a là plus » qu'une chaire à créer, il y a un culte. A l'heure où les » passions vulgaires de l'argent envahissent jusqu'aux » plus nobles cœurs, élever un autel au beau idéal n'est-ce pas créer un culte ? »

XXII.

MOYEN-AGE ET RENAISSANCE.

ARCHITECTURE

DE L'ACHÈVEMENT DES MONUMENTS CIVILS ET RELIGIEUX.

Ainsi, au moment où l'Etat se préoccupe de compléter le réseau de grande et moyenne communication des chemins de fer et des voies vicinales, de rendre à la culture les terres oisives, de dessécher les marais, de reboiser les montagnes, d'endiguer les fleuves ; au moment où il consacre à ces grands et utiles travaux des sommes considérables, il est du devoir de ceux qui agitent les questions d'art et d'embellissements publics et qui en prennent quelque souci, de prier un peu pour leur saint, de réclamer leur denier de Saint-Pierre pour la restauration ou l'achèvement de nos monuments.

Disons d'abord que Paris est en dehors de la question ; Paris si bien traité au point de vue des arts, que le gouvernement favorise et protège avec toute raison, dont l'édilité est administrée par un conseil municipal — loyal arbitre et distributeur intelligent du budget de la ville, —

Paris, quoiqu'en disent les détracteurs de sa splendide transformation — Paris n'a qu'à se montrer pour briller et pour plaire. Mais en est-il de même de la plupart de nos grands centres et surtout de ces villes et bourgades, en France si nombreuses, où l'assainissement et l'embellissement local sont choses inconnues? A notre avis, les départements un peu trop abandonnés à eux-mêmes sous ce rapport, devraient être soumis à un régime identique, c'est-à-dire à un ensemble de projets, de travaux particuliers à chaque localité, ayant par conséquent leur originalité propre, mais dont le but principal serait de mettre toutes les parties du territoire de l'empire en harmonie avec sa splendide capitale, de façon que l'étranger qui abandonne la ville ne tombât pas de trop haut sitôt qu'il pose le pied hors de la barrière. Ouvrons des routes — creusons des ports — repeuplons de chataigniers, de hêtres et de cèdres les flancs dénudés de nos montagnes; — mais élargissons aussi nos rues et nos places publiques, distribuons l'air et la lumière aux bourgeois, aux travailleurs, aux paysans — bâtissons des maisons saines et élégantes — élevons dans nos villes des théâtres, des bains publics, des fontaines — dans nos communes, des mairies plus présentables, des écoles, des hôpitaux, des salles d'asile, des halles; que ces édifices portent dans leur ensemble un caractère monumental et au front le signe de leur destination particulière. Avant tout, restaurons nos vieilles églises;—achevons celles qu'interrompit l'invasion réfrigérante du protestantisme; donnons en un mot carrière aux tendances poétiques de notre caractère national, en accord avec le but pacifique de la civilisation moderne; que tout ce qui doit servir enfin à l'usage comme à l'intelligence et aux plaisirs du peuple ait une mise convenable et soit revêtu d'un habit d'une plus *haute confection*.

Ces réflexions nous sont venues dernièrement en traversant l'une de nos plus belles provinces — la Saintonge. Là, au milieu de marais immenses, quelques centaines d'ouvriers remuant une boue infecte creusaient

un canal qui aurait pu avoir son utilité il y a trente ans — mais qui, au dire des personnes expertes, est devenu aujourd'hui une superfétation coûteuse, car son produit ne compensera jamais les énormes sacrifices de la dépense. A quelques pas de ce gouffre où s'engloutiront des millions, les églises de Saint-Agnant et de Saint-Just restent inachevées. — Monuments interrompus du XVIe siècle, elles cachent sous le lierre leurs murs délabrés. — Honteuses et modestes, nous avons vu ces basiliques se dissimuler derrière les plus pauvres maisons de la bourgade, et nous nous sommes pris de compassion pour elles, en songeant qu'une bien faible partie de la somme consacrée à cette oiseuse percée de terrain aurait suffi pour achever le portail et le chœur, pour faire surgir la flèche et rayonner sous les voûtes l'or et l'azur des vitraux restaurés. A coup sûr cet exemple n'est pas le seul ; il se produit, à la même heure sans doute, sur plusieurs points de la France, sur ce sol où, marchant d'un extrême à l'autre, les idées ont passé en trois siècles du débordement artistique au débordement utilitaire. Ce qu'il faudrait pourtant, ce serait de se tenir dans un milieu qui pût offrir un juste et salutaire équilibre à nos instincts élevés et à nos forces pensantes. Loin de nous l'idée d'inférer du fait que nous venons de citer que certains travaux d'utilité publique entrepris chez nous sur une vaste échelle n'ont pas leur raison d'être et leur nécessité — qu'il y a lieu de les suspendre ou d'en appliquer les fonds à la poursuite de résultats d'un autre ordre ; — ce n'est pas ce que nous demandons : nous pensons seulement qu'il serait bon qu'une part plus large fût faite aujourd'hui au côté intellectuel de notre nation. Une chose frappe l'étranger, l'observateur qui parcourt la France : c'est que — à l'heure qu'il est — les constructions ou restaurations artistiques et monumentales ne sont pas, dans nos provinces, en rapport avec les créations gigantesques de l'industrie ; c'est que le sacrifice offert au *moloch* utilitaire accapare l'autel, et qu'il n'y aura bientôt plus d'encens et d'adoration que pour lui. Les aîles de cet archange de la religion

économique ont une telle envergure qu'elles s'étendent sur les cités et les campagnes, de manière à ne plus laisser qu'une place étroite au développement idéal de l'esprit humain. — Or, loin de réchauffer — comme le rossignol ses œufs — la méditation, la poésie et la prière, ces chants sublimes de l'âme si agréables au divin maître, les aîles du *moloch* finiraient par les étouffer — si nous n'y prenions garde.

Des nombreux millions prélevés sur l'excédant des fonds restés sans emploi après la guerre d'Italie (1859) pour être affectés aux grands travaux publics, les cathédrales, les églises paroissiales, les écoles n'en ont prélevé qu'une portion minime — un peu plus de 2 pour °/₀. — Est-ce là — nous le demandons — une proportion suffisante ? — Reconnaissons toutefois que l'Etat fait beaucoup pour venir en aide aux provinces, pour les engager et les avancer dans la voie artistique et monumentale. Ainsi, la loi qui autorise le Crédit foncier à faire aux villes et aux communes des prêts en numéraire sans engager le fond producteur, sans envahissement compromettant pour leur avenir, cette loi doit être féconde pour les artistes, les ouvriers et les populations, féconde surtout pour l'illustration des communes. — Seulement, s'il ne faut pas en abuser comme cela a pu arriver ; il ne faudrait pas non plus que l'Etat après avoir fait cette généreuse concession, retirât d'une main ce qu'il accorde de l'autre. Que d'architectes, de peintres, de statuaires, décorateurs, ornemanistes de talent végètent aujourd'hui sans emploi dans nos chef-lieux ! Que de forces vives et originales ! Que de riches imaginations, d'aspirations élevées s'éteignent dans l'ombre après avoir jeté avec éclat, au début, la première pensée d'une œuvre condamnée à rester inédite ! Grâce à l'initiative du souverain et à l'intelligente application de ses idées progressives, un rayon a percé les ténèbres de ces existences désenchantées, de ces talents déclassés. La loi d'emprunt au Crédit foncier est pour eux le gage d'une résurrection qu'ils attendaient depuis le XVIe siècle. Chose remarquable ! Notre époque, plus riche encore que ses aînées en artistes

de tous genres, notre époque ne semblait pas devoir faire défaut à la palette, à l'équerre, au ciseau de ces inspirés du ciel ; et voici que la matière manque — sinon les motifs — à l'ardeur, au travail, au souci de ces nobles intelligences, à l'emploi de ces activités diverses. Les grands artistes restent ouvriers faute d'argent. — C'est qu'en province où l'on ne donne rien aux superfluités, si ce n'est à celles d'un luxe tout personnel, l'industrie terre-à-terre du bâtiment a supplanté l'art monumental. — Comment en serait-il autrement? La plupart du temps la caisse municipale est vide — les centimes additionnels sont absorbés par les chemins vicinaux — l'octroi n'a pas trop de ses fonds pour allumer les réverbères — l'impôt sur les chiens sert à paver les rues.

Pendant ce temps, le maire de tel village que nous connaissons réunit son conseil dans une grange ; le curé dit la messe entre quatre murailles lézardées, et le maître d'école, à peine logé, fait sa classe sous le gros tilleul de l'endroit. En présence de ces anomalies frappantes, de ces réalités brutales, on se demande si la Californie existe et s'il est vrai qu'il ait été introduit d'Amérique en France depuis vingt ans plusieurs milliers de millions de dollars? On s'étonne de la pénurie générale, de l'absence de cette rosée bienfaisante sans laquelle tous les bras sont arrêtés, toutes les inspirations séchées dans leur germe, tous les projets de comfort et d'agrément mis à néant. Mais où passe donc l'argent? S'il y a des perdants aux jeux de la Bourse ou du négoce, les gagnants doivent se trouver quelque part — où sont-ils? Dans quel Eldorado suspect laissent-ils déborder le trop plein de leur escarcelle? Voyons-nous souvent quelque millionnaire de fraîche date, — parmi tous les millionnaires qui se déversent dans nos champs, — offrir aux pauvres communes qu'ils viennent habiter lorsqu'ils sont las des villes, une halle, un hospice, une chapelle, — seulement un clocher? Si par hasard l'un d'eux se décide à donner une cloche, il fait sonner le présent si haut que chacun s'incline assourdi et se retire n'osant risquer son offrande après un homme qui fait tant

de bruit. Autrefois, du temps des seigneurs et des manants — riches et pauvres se liguaient et se cotisaient sans vanité pour le bien commun. Le riche payait en argent, le pauvre travaillait en nature — la foi et le génie faisaient le reste. Le noble embellissait de ses deniers l'église et le presbytère, et aux jours de fête, le vilain trouvait une salle de bal toute prête sous le vestibule du château ; il y buvait gaîment l'hydromel. Aujourd'hui, les manants d'autrefois devenus les seigneurs d'aujourd'hui démoliraient volontiers le château et l'église pour en vendre à leur profit les moëllons ; ils couperaient avec joie les peupliers de la route pour en faire des fagots ; s'ils dansent, c'est dans la salle basse d'une auberge où ils étanchent tristement leur soif avec des alcools qu'ils oublient de payer.

La plaie du temps, c'est l'avarice ; c'est la lésinerie des gens à l'aise, — bientôt peut-être ce sera celle de l'Etat : qu'il y prenne garde ! — Aussi trouvons-nous encore l'Etat, à l'heure qu'il est, comparativement prodigue à côté de ces enrichis qui témoignent un si profond dédain pour les améliorations publiques, une si complète indifférence pour le bien-être de leur localité, lorsqu'il s'agit de délier un peu les cordons de leur bourse. L'Etat fait donc bien lorsqu'il se montre généreux ; son amour-propre, plus susceptible que celui des particuliers, y est intéressé — sa réputation en dépend, et elle est plus difficile à maintenir. En intervenant largement dans la grande question des restaurations et des créations monumentales, il répond à une nécessité du temps (1). La loi d'emprunt au Crédit foncier est une loi de convenance autant que de prévoyance ; elle introduira un contre-poids harmonieux dans l'activité utilitaire de notre époque. Ne serait-il pas en effet honteux, presque dégradant, de voir si peu d'ordre et de beauté continuer à régner

(1) C'est ce que ne paraissent pas avoir compris un certain nombre de nos législateurs modernes, lorsqu'au début de la session de 1869 ils se sont élevés contre la gestion de l'ancien Préfet de la Seine, M. Haussmann, et lui ont reproché les splendeurs de Paris.

dans nos cités, nos bourgs et nos villages? Le voyageur qui traverse le territoire en demeure surpris et désenchanté. Eh quoi ! dans la plupart de nos communes, sauf l'église qui souvent tombe en ruines, pas un petit monument, pas une petite fabrique utile ou qui récrée — pas d'hôtel municipal — ni halle — ni fontaine — ni lavoir (1). Ah ! c'est avec joie que nous vous verrons refleurir festons et astragales ! Ornements d'un âge évanoui — charmantes superfluités détruites par une révolution politique, une révolution artistique va vous faire renaître. Que le génie de nos architectes s'épanche donc en frises et en chapiteaux d'un nouveau modèle ; qu'il crée s'il est possible un art et un style appropriés à nos modernes constructions ; qu'il relève le portail effondré ; qu'il arrondisse le plein ceintre ou l'ogive dans l'enclave des vieux murs ; qu'il dresse la flèche légère sur la tour de la basilique inachevée. Il faut que le peintre et le décorateur s'emparent des voûtes et des colonnes du temple, tandis qu'au dehors le statuaire fouillera les balustres et peuplera les niches.. — N'oublions pas surtout l'école, l'hospice et ses promenoirs aérés ; — que la naïade de la fontaine n'attende plus sa vasque de pierre ou de marbre pour y mêler son susurrer limpide aux chants des laveuses du pays. Donnons à nos monuments, à nos maisons, à nos rues, à nos places publiques, une coupe harmonieuse et finie — un air de propreté et de fête ; ne soyons pas seulement bien mis sur nos personnes, élégants dans nos habits, soignés, coquets et recherchés pour la mode des vêtements ; ayons chez nous l'aspect d'une nation civilisée, bien élevée, non l'apparence d'une peuplade sans goût, insouciante et grossière. Après avoir mis de la propreté et de la salubrité partout ; mettons un peu d'art dans tout : c'est ainsi que nous deviendrons pour le monde un exemple et un modèle. La nature et l'industrie, voilà le tableau — l'art doit servir à en orner le cadre, à en rehausser les effets. Pendant que l'expres-

(1) Le moulin à vent lui-même, dernier égaiement du paysage, tend à disparaître.

sion de l'idéal se médite et s'élabore dans les sphères supérieures de l'intelligence, prête à paraître au jour sous une forme éthérée et pour ainsi dire immatérielle, le travail des bras humains poursuit plus bas son œuvre massive ; les fourneaux s'allument dans la forge ; les machines absorbent et broient la matière ; les charrues déchirent à toute vapeur les flancs de Cybèle ; le coton s'enroule autour des bobines qui pirouettent comme des danseuses d'opéra ; la laine se carde et se teint ; le bombyx de la Chine file pour nous ses cocons ; l'invention se démène et crie à tue tête pour effrayer la concurrence ; les locomotives sifflent ; les anglais boivent notre champagne à Paris et de l'eau chaude à Londres : — tout se remue — tout circule — tout s'agite ; — la pierre de taille resterait-elle seule immobile devant le sculpteur éperdu ? Le marbre se noircirait-il sans emploi sous la poussière de l'atelier ? Non : comme l'industrie, l'art aura son réveil et son heure ; — sa grâce éternelle fera pâlir la houille ; elle amollira l'airain, et de ces deux royautés de la civilisation moderne aucune ne sera détrônée par l'autre : elles règneront ensemble sous l'empire de l'universelle harmonie, comme tous les êtres vivent sous le soleil.

XXIII.

HISTOIRE DE L'ART.

QUELQUES BASILIQUES DE SAINTONGE.

Les monuments n'ont pas seulement leur histoire politique écrite comme celle des princes et des chefs de race dans les livres et les manuscrits des bibliothèques ; ils portent leur généalogie artistique marquée au front, et c'est surtout par ce signe qu'ils parlent aux siècles, qu'ils racontent aux neveux la gloire et la grandeur des ancêtres. Les beaux souvenirs, les faits héroïques, les principaux événements se rattachent, pour le peuple, à certains monuments de la contrée où il vit et où il doit mourir. Ce sont ses archives à lui ; c'est le seul cabinet héraldique dont il connaisse et apprécie les traditions, dont il comprenne les armoiries et les légendes.

Puisque à l'heure qu'il est nous sommes tous en train de revoir nos chartes, de fouiller nos cédules, d'épousseter nos parchemins pour restaurer, qui son titre de baron, qui son blason de comte ; pour retrouver, celui-ci son écusson *écartelé de gueules ou de merlettes*, celui-là son *léopard* poncif et séculaire ; il semble que le moment soit venu de jeter en même temps un coup d'œil rétrospectif sur quelques-unes de ces vieilles archives de pierre, où

sont inscrits les quartiers de noblesse et le lignage des nations.

De toutes les provinces de France, la Xaintonge (autrefois pays des Santons et plus tard Saintonge) est peut-être celles où l'on trouve en plus grande variété les traces monumentales de toutes les époques. L'ère gallo-kimrique et romane, l'ère féodale, — gréco-romaine — romano-bysantine — y sont représentées par des vestiges assez rares, il est vrai, mais qui suffisent pour témoigner de la diversité des races qui ont occupé tour à tour ce vaste territoire au ciel doux, au climat tempéré, au sol fécond, que chantait si éloquemment au IVe siècle le poète bordelais Ansone, sous les ombrages de sa villa Novera :
« Trois fleuves et trois collines me séparent des flots
» populaires de Bordeaux. Des coteaux tapissés de vignes,
» des champs fertiles et chers aux colons, des prés
» verdoyants, des bosquets aux mobiles ombrages
» appellent tour à tour mes paisibles loisirs. Dans ce pays
» du *Noverus*, j'ai tant de maisons voisines les unes des
» autres que je puis, chaque année, me loger suivant la
» saison. Pour moi les hivers tempèrent leur froidure, et
» dans les ardeurs de l'été les zéphirs m'apportent une
» douce fraîcheur. Mais loin de toi nulle saison ne saurait
» me suffire. Le printemps fuit pluvieux et sans fleurs ;
» je suis dévoré des feux de la canicule ; l'automne ne
» varie plus la saveur de ses fruits, et l'hiver m'attriste
» par ses sombres autans. »

Les poètes de toutes les époques ont aimé chanter ainsi leurs peines, jusqu'au sein même de leurs plaisirs.

Laissant de côté les temps primitifs de l'art architectural, nous ne nous occuperons ici que des âges qui leur ont succédé et qui ont un intérêt plus précis, plus direct pour nous, puisque la majeure partie des ouvrages d'art du moyen âge, « de ces monuments de la vie des ancètres, » date de l'invasion étrangère sur ce coin de la Gaule, c'est-à-dire de l'irruption des Germains, des Maures et des Anglo-Saxons sur la terre d'Aquitaine, aux diverses phases de notre histoire. Les monuments civils et religieux qui

appartiennent à la grande période architectonique dite de la fédoalité sont en effet dignes de notre curiosité, sinon de nos sympathies sans mélange. Chefs-d'œuvre de mains que nous pouvions alors qualifier de barbares, à la manière des descendants de Romulus, ces monuments sont une preuve encore vivante des luttes, des désastres et des douleurs lointaines de nos pères. Ils éternisent parmi nous cette sorte d'indignation chronique, d'aversion nationale, qui semble à chaque siècle, avoir une heure pour se réveiller « au fond de notre sang ». Mais comme, en définitive, ces œuvres montrent que ceux qui nous ont devancé sur cette terre ancienne des Santons, et parmi lesquels nous pouvons aujourd'hui compter des aïeux, avaient véritablement du génie et un profond sentiment de l'art, elles ont droit à notre examen — disons mieux — à notre admiration. Ne serait-ce pas, après tout, se montrer de bien mauvais goût et de bien difficile composition que de leur garder si longtemps rancune? Certes, personne plus que nous n'admet les types de la beauté égyptienne, grecque, sabine, étrusque ; nous rendons aux formes accentuées et pures de l'art classique le culte qu'elles méritent ; nous sommes passionné pour l'antique, mais nous n'en avons pas la nymphomanie. Nous comprenons l'alliance qui existe entre l'architecture d'un peuple et ses idées politiques ou religieuses. Nous la regardons comme une exacte et sûre expression de son génie, de ses mœurs, de ses besoins. Nous sommes persuadé qu'elle doit se plier à toutes les convenances physiques et morales du pays où elle est née. A ce point de vue, on ne saurait contester aux artistes du moyen-âge la juste compréhension de cette union intime de l'art avec la nature et la civilisation. Ils avaient étudié, après qu'elle se fût révélée à eux, l'harmonie du ciel et des éléments terrestres avec les mystères de la foi catholique. Ils avaient compris cette merveilleuse unité de l'Eglise : véritable logique en action qui, suivant la magnifique expression de l'abbé Gerbet, « a maîtrisé les pierres elles-mêmes. » C'était ce sentiment qu'ils voulaient traduire lorsqu'ils dressaient vers le firma-

ment ces formes pyramidales, images des bras de l'homme dans la prière, ces clochers aigus, ces pics de granit perdus dans les nuages, cherchant à écarter la foudre, ou plutôt l'appelant de leurs voix de bronze pour se jouer avec elle dans les éclairs, pour se mettre par elle en communication avec les esprits célestes.

Le caractère de l'architecture antique — on l'a reconnu et dit depuis longtemps — s'allie mal avec notre climat humide, souvent brumeux. Il faut aux arêtes pures, aux plans horizontaux, aux lignes droites, aux coupes tranchées et vives des monuments de forme grecque ou romaine, le ciel bleu, le soleil d'or, l'atmosphère sereine et chaude des pays méridionaux. A ce point de vue, le type national de notre architecture gothique convient mieux à nos contrées. Il est plus en rapport et remplit plus complétement les convenances sociales et religieuses qu'il fut chargé d'exprimer à son origine, et que la tradition conserve parmi nous. En un mot, l'art occidental a existé et existe toujours en France. Il se distingue par une vérité inouïe de nuances et d'ordres spéciaux ou composites, qu'ont eu beaucoup de peine à classer les archéologues du XIXe siècle, lorsque leurs yeux moins prévenus se portèrent sur les monuments de cette catégorie, si longtemps dédaignés. Grâce à la persévérance et à l'intelligence des érudits qu'anima bientôt la passion du gothique, on parvint à introduire une méthode, une suite rationnelle dans la description et l'ordre chronologique de ces précieux vestiges, à établir leur filiation, depuis la sévère et grave architecture du bas-empire jusqu'aux efflorescences coquettes de la renaissance. On reconnut enfin que le plein cintre était le berceau, la forme pour ainsi dire adamique de l'ogive. Aujourd'hui, il n'est plus permis à personne d'ignorer, à la vue d'un de nos édifices civils ou religieux, à quelle période architectonique il appartient. Les modifications ou transformations qu'il a subies en traversant les siècles ne doivent pas empêcher de reconnaître à quelle branche de la grande famille monumentale il se rattache. La science va encore plus

loin ; elle s'est élevée par l'observation, la méditation et l'étude approfondie de l'histoire, jusqu'à la connaissance du principe générateur de tant de grandioses et sublimes conceptions matérielles ; elle ne s'est pas arrêtée aux formes extérieures, elle a deviné sous ces étonnantes créations du génie de nos pères le symbolisme chrétien, et en les analysant, elle est parvenue à expliquer le spiritualisme mystique de la société féodale.

Les trois principaux édifices de la Saintonge qui nous ont paru surtout dignes d'être remarqués sont l'église St-Eutrope, de Saintes, et les clochers de Marennes et de Moëze ; nous ne nous occuperons donc que de ces trois monuments. La crypte actuelle de St-Eutrope (1), a dit un écrivain local, appartient au style roman secondaire, qui se manifesta particulièrement en Saintonge au XIe siècle. C'est, après celle de la cathédrale de Chartres, et bien qu'elle ait été réduite, la plus vaste qui existe en France. La voûte en plein-cintre est supportée par un double rang de piliers figurant une nef à deux ailes, qui se prolonge circulairement autour du sanctuaire. Les piliers sont massifs, cylindriques, et couronnés de chapiteaux à palmes, de torsades et moulures, grossièrement sculptés. Deux de ces piliers, situés à droite et à gauche en entrant dans la nef, sont quadrangulaires, et il règne au-dessous de leur corniche une série d'inscriptions en caractères gothiques, dont la ciselure et le relief tranchés semblent indiquer que le travail appartient à une époque plus récente. La mélancolique obscurité de cette crypte est bien faite pour rappeler les souffrances de la primitive Eglise, « dont la » coupe était de bois, dont la foi était d'or ». On croit toujours voir agenouillés sur les dalles de cette catacombe les premiers sectateurs du Christ, priant ou célébrant les saints mystères, le front courbé sous la hache menaçante des persécutions. L'église supérieure offre encore, à

(1) Cette crypte fut primitivement fondée au VIe siècle par l'évêque Pallais ou Pallade, en l'honneur d'Eutrope, premier évêque des Santons et martyr, qu'on suppose avoir vécu, les uns disent au Ier, les autres au IIIe siècle.

travers les adjonctions ou soudures qu'elle a subies, toutes les traces de sa construction première. Un petit corps de bâtiment composé d'archivoltes cintrées est accolé, extérieurement, au flanc nord de l'église, entre la tour et le chœur. Les colonnes qui séparent ces archivoltes sont cylindriques et surmontées de chapiteaux représentant des figures grimaçantes d'hommes et d'animaux, premier ricanement de l'hérésie qui doit plus tard dominer en Saintonge, prélude grotesque des révoltes orgueilleuses du libre examen contre la foi. Les traits de quelques-unes de ces faces humaines respirent vraiment une malice diabolique. Les cintres sont ornés de zig-zags, de roses, d'étoiles, et autres moulures de l'époque romane. Chaque archivolte encadre une petite fenêtre cintrée, d'une décoration sobre, analogue à celle de l'archivolte. Rien n'égale la simplicité, la gentillesse de ces petites fenêtres. Elles ont l'aspect modeste et recueilli des jeunes nonnes du temps, une forme étroite et mystérieuse tout-à-fait d'accord avec les naïves croyances; en les voyant, on reste volontiers convaincu qu'elles ne s'ouvraient que pour livrer passages à des anges.

Un autre petit édifice de forme octogone se détache en saillie à l'extrémité orientale du corps de bâtiment dont nous venons de parler. Ses arêtes sont formées de colonnes cylindriques dont chaque face renferme aussi une archivolte et une fenêtre semblable aux précédentes, sauf qu'elles reposent ici sur des colonnes, et qu'elles ne sont pas à rosaces. Au-dessus de ces arcades règne une série d'autres cintres plus petits, supportés par des colonnettes. Ces deux annexes de l'église sont extrêmement remarquables. A la fois élégantes et simples, elles décorent avec grâce l'ensemble du monument, et figurent heureusement à ses côtés, dans l'ordre architectural, les boutons qui accompagnent la fleur dans l'ordre de la nature.

A l'intérieur, la nef principale de Saint-Eutrope est séparée des bas-côtés par un double rang de piliers quadrangulaires, à chacun desquels sont accolées circulairement quatre colonnes cylindriques couronnées de

chapiteaux carrés, riches en figures animales : hommes, oiseaux, quadrupèdes, gnômes et sphynx monstrueux, figures capricieusement enlacées au milieu d'arabesques, de rosaces, de losanges et autres ornements de style roman pur, où se jouent, avec une facilité merveilleuse d'intention et d'exécution, l'imagination et la hardiesse du ciseau qui a su les fouiller dans les profondeurs de la pierre assouplie. De ces chapiteaux s'élancent parallèlement à droite et à gauche, comme les ramures d'un cèdre, des arceaux à formes rectangulaires qui vont s'arc-bouter à des pleins-cintres auxquels ils servent de supports. Les *collatéraux* ou bas-côtés du temple sont éclairés par de petites fenêtres à cintre-plein dont la voussure, dépourvue d'ornements, repose sur deux colonnettes engagées dans le mur. Enfin le chœur, qui n'est qu'une abside ou hémicycle, est séparé de la nef par deux transepts.

L'église Saint-Eutrope est romane dans toute la partie située entre le chœur et le grand portail. L'extrémité orientale, celle qui renferme l'abside ou le chœur, est du xve siècle ; le reste est de construction récente, à l'exception de deux chapelles latérales dont l'une est placée sous la tour ou clocher. Quant à cette partie du monument, qui n'a pas moins de deux cent vingt pieds d'élévation, elle est quadrangulaire. — Chaque angle est appuyé sur un double contrefort divisé par étage. Les faces de ces contreforts sont décorées de clochetons triangulaires couronnés de pyramides à crochets. Du milieu de la plate-forme s'élève la flèche principale, octogone, aux arêtes également hérissées de crochets.

Dominant une profusion infinie de clochetons, balustrades, fleurons, meneaux et rinceaux, de pendentifs, pinacles, fenêtres ogivales à lancettes, de tourelles, d'architraves à rampes brodées et de plans inclinés dont tous les angles sont rehaussés par des figures, des bouquets de choux frisés, de trèfle ou de chicorée, le clocher de Saint-Eutrope semble toujours protéger la ville des Santons. Il écrase bien certainement, de toute sa

hauteur catholique, le païen arc-de-triomphe de Germanicus, son frère en antiquité. Pour celui-ci, bien qu'il rappelle les succès et les hautes vertus militaires d'un celèbre empereur romain, de ce jeune héros « qui mourut » de sa gloire », comme dit Chateaubriand, il semble courber son front sur les splendeurs éteintes, sur les ruines glorieusement amoncelées de cette grande cité des Gaules, « entourée jadis de hautes murailles flanquées de » tours majestueuses, riche de ses prairies, de ses vignes, » de ses sites enchanteurs, devenue le centre de toutes » les félicités de la vie, embellie par la noble architecture » de ses places, de ses temples, de ses palais, et si belle, » (dit un historien du pays), que l'empire romain l'avait » trouvée digne d'avoir, à l'instar de Rome, son capitole » et son colysée. »

Le roman secondaire qui règne dans la plus grande pureté sous les murs de Saint-Eutrope et qui s'allie si heureusement, en certaines parties, avec les types de transition du XIIe siècle, union gracieuse des formes architectoniques primitives avec l'imitation de l'art bysantin, ce style a disparu dans l'église de Marennes. Reconstruite à diverses époques de notre histoire, notamment après les luttes des catholiques et des calvinistes, l'église de Marennes n'a conservé aucun caractère gothique, bien qu'elle vise encore par imitation au plein-cintre. Sa date d'ailleurs est bien connue ; on sait que la réédification intérieure du temple eut lieu de 1635 à 1770 ; à l'extérieur, on peut s'assurer qu'elle fut, comme dit la Popelinière « *fortifiée de longue main.* » Son aspect de forteresse s'accorde d'ailleurs parfaitement avec la donnée historique qui raconte « qu'en 1570 les calvinistes ayant » pris le pont de Marennes, forcèrent les catholiques à » s'enfermer dans leur église, d'où ils se défendirent à » travers les machicoulis. » Le clocher est donc la seule partie originale de l'édifice ; il ne remonte pas au-delà du XVe siècle, mais c'est un véritable chef-d'œuvre de hardiesse et d'élégance. Plus richement décorée peut-être que la flèche de Saint-Eutrope, avec laquelle elle a

plus d'un rapport, la tour de Marennes domine la plaine d'une hauteur de deux cent quarante six pieds, et justifie l'opinion de Vauban qui la regardait « comme un des plus beaux gothiques de France » : c'est en effet un spécimen très-complet du style ogival tertiaire-fleuri.

Placés à une distance de trois lieues l'un de l'autre, les clochers de Marennes et de Moëze, modèles de l'art saxon, semblent deux frères sortis le même jour du même berceau. Ils durent être en effet édifiés par les mêmes mains, et pour ainsi dire à la même heure, bien que celui de Moëze offre des proportions sensiblement réduites. Leurs aiguilles pyramidales, qu'on aperçoit de tous les points de l'horizon, servirent longtemps dans ces parages de guide unique aux navigateurs perdus sur l'Océan. Ils présentent tous deux le type achevé de ces monuments aux assises durables, aux larges plate-formes, tous destinés dans le principe à être couronnés de pyramides, mais qui en furent pour la plupart privés par l'effet de deux causes qui se firent jour au commencement du XVIe siècle : les guerres civiles et l'apparition de l'école gréco-romaine, autrement dit de la renaissance. « Nées sous cette ère de » dissidences religieuses et de rénovation artistique, dit » encore un écrivain de la Saintonge, ces tours inachevées » (celles de Saint-Barthélemy et de Saint-Sauveur de la » Rochelle), durent se ressentir de la double lutte qui » s'engageait. Placées sur la limite d'un âge qui finit et » d'un âge qui commence, elles semblent refléter à la » fois le déclin de l'un et l'aurore de l'autre. »

Les clochers de Saint-Eutrope, de Moëze et de Marennes, offrent donc un intérêt artistique réel. Leur conservation est d'autant plus souhaitable qu'ils sont à peu près les seuls dont la marche ascensionnelle n'ait pas été arrêtée brusquement par la substitution des idées positives au spiritualisme exalté des artistes, à l'idéale orthodoxie du moyen-âge. Ils prononcent les dernières paroles de la tradition nationale, qu'allait étouffer l'influence des écoles étrangères et les prédilections qui commençaient à s'attacher à leurs doctrines. Ils sont, en

un mot, la suprême protestation de l'imagination et de l'esprit gaulois contre le *réalisme*, ce protestantisme de l'art !

A la vue de ces vieilles basiliques dont les nefs en subissant tant de réédifications malheureuses, tant de badigeonnages inintelligents, cousins-germains du vandalisme, ont perdu de leur caractère vénérable et dont il ne reste plus que les clochers, on sent, comme l'a dit si éloquemment Henri Martin : « qu'à cette époque du » XVI[e] siècle la source de l'inspiration tarissait pour » l'architecture chrétienne, qui léguait plus d'un chef- » d'œuvre inachevé à des générations parmi lesquelles ne » se perpétuait plus comme au vieux temps la pensée du » fondateur. Cette école sublime se mourait avec le » moyen-âge dont elle était le symbole le plus grandiose » et le plus épuré. Un art païen dont la fantaisie humaine » était le seul dieu remplaçait l'art catholique, l'art des » siècles de foi et d'enthousiasme. L'antiquité classique » débordait de toutes parts sur le monde moderne, et le » vieil Olympe semblait prêt à détrôner le paradis. »

Honneur pourtant à notre siècle éclectique ! S'il ne juge pas à propos de terminer les monuments du moyen-âge sur tous les points du territoire où ses devanciers les ont laissé inachevés, ce n'est pas qu'il manque du génie de l'imitation, ni peut-être d'inspiration religieuse, mais c'est que notre organisation sociale et administrative entrave ses instincts et enraye ses tendances résurrectionnistes. Il faut aujourd'hui de grosses soldes aux artisans comme aux architectes ; il n'y a plus en France que la commune de Paris qui puisse restaurer Notre-Dame et ériger Sainte-Clotilde.

XXIV.

NOTRE-DAME DE LAON.

Née d'une grande pensée, la conservation des monuments que recommandent la date de leur fondation, la richesse et l'originalité de leur architecture, est sans contredit une mesure excellente et nationale ; à une condition pourtant : c'est que cette mesure ne sera pas seulement arrêtée en principe dans une ordonnance ou un décret mais mise à propos à exécution, de telle sorte que l'édifice qui menace ruine ne périsse pas avant que la truelle du maçon ait commencé son œuvre, sous l'inspiration de l'architecte. Au nombre des monuments qui réclament une réparation prompte et radicale, réparation depuis longtemps promise, mais que les lenteurs funestes qui, d'ordinaire, précèdent les actes parmi nous semblent rejeter dans un avenir encore éloigné, il faut placer la cathédrale de Laon.

Admirable vaisseau que l'imagination et la croyance de nos pères ont doté des fleurs sculpturales les plus ravissantes, qui s'élève du sommet de la montagne en une double flèche vers le ciel, comme les bras du chrétien dans son ardente prière ; édifice tout rempli de souvenirs historique, de grâce et de hardiesse à la fois, la cathédrale de Laon se meurt ! C'est en vain que, depuis tantôt trente ans, elle appelle à son secours un appui officiel

sérieux ou le levier d'or des fidèles : tous semblent fermer l'oreille aux sourds craquements qui ébranlent ses bases; et, pourtant, que ne pourraient pas les efforts réunis de ceux qui gardent encore au cœur l'amour du beau, si, dans une volonté suprême, réunissant la dîme de leur bourse et l'expression de leurs prières, ils conjuraient, non pas l'Eternel, qui détournerait peut-être les yeux de leur indifférence, mais M. le directeur des beaux-arts, de sauver, leur obole aidant, la vie à leur église ? Car, il faut bien le reconnaître, toute la question est là. Une large aumône ajoutée aux bonnes intentions du ministre rendrait bientôt à cette œuvre éminente d'un autre âge son équilibre et sa solidité. Eh quoi ! La ville de Laon se résoudrait-elle encore à perdre le plus beau fleuron de sa couronne, lorsque déjà, dans une occasion déplorable que nous ne voudrions pas rappeler, elle s'est laissé dérober un de ses joyaux historiques les plus intéressants, la tour de Louis d'Outremer ? (1) Une pareille incurie ne serait plus excusable ; son honneur, aujourd'hui, s'y trouve plus que jamais engagé. — Coûte que coûte, il faut qu'elle avise sans retard à la conservation d'un monument qui se rattache aux faits les plus honorables de son histoire monumentale, politique et religieuse.

La cathédrale de Laon est un édifice du XIIe siècle ; son origine remonte même beaucoup plus loin, mais, incendiée plusieurs fois comme il arrivait fréquemment au moyen-âge, sa dernière reconstruction date de 1160 environ. Située aux deux tiers du plateau, sur le point culminant de la montagne, la basilique domine la ville groupée autour d'elle, et de là, ville et cathédrale dominent la plaine, qui s'étend à perte de vue. Vous pouvez les distinguer facilement à une distance de douze ou quinze lieues, lorsque, par un beau jour d'été, vous traversez la Champagne. A mesure que vous approchez, clochers et maisons prennent des formes bizarres et singulièrement pitto-

(1) Voyez l'article ; *Guerre aux démolisseurs* (littérature et philosophies mêlées). — Victor Hugo. — Œuvres complètes.

resques : c'est un aigle entouré de ses aiglons qui semblent prêts à s'envoler de leur aire dans le ciel ; ou quelque Goliath assis, contemplant après la victoire les cadavres de ses ennemis gisant à ses pieds ; ou bien encore un camp aérien avec ses tentes, et, au milieu, la plus vaste de toutes, pour le roi de quelque tribu fantastique. Il est encore une multitude de formes que prendront la cathédrale et la ville, si vous laissez errer autour d'elles une imagination facile au merveilleux : si vous avez appris, par exemple, que la cathédrale a été construite en dix-neuf jours, non par Satan, comme celle de Cologne, mais par les anges du paradis qui édifiaient et sculptaient, durant la nuit, les pierres apportées par les ouvriers pendant le jour. Comme toutes les églises gothiques, Notre-Dame de Laon ne manque pas de légendes qui se rattachent à son origine : on peut même considérer ces légendes comme autant d'actes d'état civil attestant la naissance obscure et fort ancienne du monument.

Des six tours primitives qui couronnaient la basilique et s'élançaient dans les nues, quatre seulement existent encore ; les deux autres ont été, dit-on, détruites par la foudre. A l'extérieur, l'architecture est merveilleusement aérienne et transparente. C'est une résille de dentelle, un assemblage de tissus légers et flottants comme les ailes du papillon, lorsque l'insecte se dispose à quelque long voyage et qu'il déploie ses antennes avant de prendre essor. Au dedans, simple dans son ensemble, mais admirablement variée dans les détails, l'architecture étale trois ordres distincts, quand les autres basiliques n'en montrent ordinairement que deux. Pas un chapiteau des plus gros piliers comme des plus minces colonnettes ne ressemble au chapiteau voisin, et ils sont multipliés à l'infini dans les chapelles latérales de la nef et du chœur. Rien n'égale la hardiesse de la lanterne située entre le chœur et la nef, la légèreté de sa galerie, la magnificence des vitraux qui surmontent les portes et le maître-autel. Il fallait sans doute aux architectes de ce temps-là une sainte patience, d'inépuisables trésors de goût et d'ima-

gination et une parfaite entente de l'art, pour combler une œuvre aussi grandiose d'aussi imperceptibles beautés, véritables pierres fines enchassées avec amour dans un énorme chaton.

Sous les voûtes de cette primitive église, orgueil d'une ville qui fût longtemps la capitale de la France et le séjour préféré des rois de la deuxième race, Guénébaud et Saint-Rémy, ces princes de l'épiscopat, firent plus d'une fois entendre leur voix éloquente. Livrés, depuis, aux disputes de la scolastique, ses porches servirent souvent d'abri aux disciples d'Abeilard et d'Anselme; enfin, comme pour donner une consécration hautement historique à Notre-Dame de Laon, Louis d'Outremer y fut sacré.

Ainsi, au triple point de vue de la religion, de la politique et de l'art, s'il est en France un monument digne de vivre, c'est sans contredit celui-là,

Entrons maintenant dans la discussion des causes auxquelles est due la ruine menaçante de la partie intérieure de l'édifice (la partie supérieure est intacte), et dans l'examen, soit des procédés de consolidation déjà employés provisoirement, soit de ceux qu'il conviendrait de mettre en œuvre pour arriver, en définitive, au meilleur résultat.

L'opinion la plus accréditée attribue l'écartement des deux tours qui sont comme les pylônes du temple, au mouvement de vibration des cloches. Placée précédemment entre ces deux tours, la sonnerie aurait fini par les ébranler du sommet jusqu'à la base, c'est-à-dire de haut en bas. Cette opinion n'est pas sans valeur; elle semble même justifiée par l'absence de tout progrès dans l'écartement depuis que la sonnerie a été divisée au lieu d'être placée au centre, depuis surtout que l'administration a fait étançonner, dans l'église même, les voûtes voisines de l'orgue et l'intérieur des tours: cependant nous nous permettrons ici de critiquer le système de maçonnerie massive et écrasante adopté pour les consolider intérieurement. A notre avis, ce système a singulièrement nui à leur aspect, à leur transparence, sans profiter à la conso-

lidation mieux que ne l'eût fait fait un plan d'attaches en fer qui aurait eu du moins l'avantage de laisser à cette partie de la basilique son principal mérite : l'élégance et la légèreté.

Indépendamment de cette première manière d'envisager la cause de l'écartement, il existe une autre opinion moins répandue, qui l'attribue à un mouvement de terrain dans la partie souterraine de la cathédrale. On sait, en effet, que la montagne sur laquelle repose la ville de Laon est le résultat d'une alluvion marine, une agglomération de roches calcaires formée de détritus anté-diluviens, ainsi que l'atteste la simple inspection du sol ; on sait aussi que la montagne est percée en tous sens de véritables cavernes ou cryptes, qui, après avoir servi de refuge aux premiers chrétiens, sont devenues d'excellentes caves pour les habitants. Or, la profondeur de ces cavités, jointe à la fragilité relative de la couche servant d'assise aux constructions n'a-t-elle pas pu, avec le temps, déterminer un affaissement local, inappréciable à l'œil sur le terrain d'assise même, mais qui, s'étant opéré sous les tours du parvis, se révèle extérieurement aujourd'hui par d'effrayantes lézardes et une disjonction sensible dans une partie du monument ? D'après cette opinion contradictoire qui paraît aussi valable que la première, le mouvement se serait donc communiqué de bas en haut. Si cette opinion est à son tour livrée à l'appréciation des hommes experts, nous ne doutons pas qu'elle n'acquière un poids réel, et que les travaux de consolidation ne soient d'abord dirigés dans le sens quelle indique, c'est-à-dire vers la partie souterraine de l'église.

Quoi qu'il en soit, le mal, fort grand sans doute, n'est pas sans remède, à une époque ou l'art est en possession des ressources les plus étendues ; quand le fer et la fonte peuvent recevoir toutes les formes, se plier à tous les caprices ; lorsque le métal fondu, forgé, galvanisé, s'applique avec succès aux plus gigantesques constructions de l'industrie moderne, il ne nous paraît pas impossible d'en faire, en certains cas, une application également

heureuse à la restauration de nos monuments gothiques. Ce système, on ne doit pas se lasser de le répéter, offrirait ici le double avantage de dissimuler les réparations, tout en leur garantissant les conditions de solidité et de durée qu'elles exigent; à ce double titre, et confiant d'ailleurs dans l'espoir que notre voix sera entendue, nous ne saurions trop le recommander aux architectes chargés d'imprimer à Notre-Dame de Laon un nouveau cachet de pérennité (1).

(1) Nos efforts pour appeler l'attention du gouvernement sur la ruine imminente de la cathédrale de Laon n'ont pas été vains. La basilique de Notre-Dame, qui est le plus bel ornement de notre ville natale, sera restaurée et conservée. Quelque temps après la publication de ces lignes dans le journal l'*Artiste* et l'envoi d'un rapport particulier que nous adressions au ministre au sujet de ce monument, on lisait dans la *Patrie* du 16 juin 1851:

« La sollicitude éclairée de M. le Ministre de l'Intérieur, M. Léon » Faucher, pour les beaux-arts l'appelait hier à Laon (Aisne) où il s'est » rendu accompagné de M. le Directeur des beaux-arts, de M. Mérimée, » inspecteur des monuments historiques, et de M. Bériswold archi- » tecte.

» On sait que la ville de Laon, qui est le berceau de l'émancipation » des communes, possède un magnifique édifice religieux qui date des » commencements du XIIe siècle, et qui est un des plus remarquables » modèles du style merveilleux de cette époque; c'est l'église de » Notre-Dame. Cette église est aujourd'hui dans un déplorable état de » dégradation qui réclame une restauration complète et prompte. » L'histoire et l'art ont également intérêt à cette restauration.

» Le Ministre a voulu se rendre compte par lui-même de l'état dans » lequel se trouve ce monument. D'après ce que nous croyons savoir, » Son Excellence se serait convaincue que la ville de Laon est menacée » de le perdre si des réparations considérables ne viennent prompte- » ment le sauver d'une destruction complète. La façade et la première » travée de la nef menacent ruine, malgré les étais qui supportent les » voûtes depuis plusieurs années. Le Ministre s'est rendu à Laon » incognito, afin d'éviter le cérémonial des visites officielles; mais la » population de cette ville, touchée de sa sollicitude en faveur d'intérêts » qui sont importants pour elle, ne s'est pas moins empressée de lui » en témoigner sa reconnaissance, en lui faisant un accueil des plus » sympathiques. Parti le matin à six heures, le soir à sept heures le » ministre était de retour à Paris, s'occupant des affaires de son dépar- » tement, après une journée de fatigue et un trajet de 360 kilomètres. »

Depuis cette époque, placée officiellement au nombre des monuments historiques, la cathédrale de Laon a été soumise à un travail de consolidation et de réparation incessant. Chaque année une somme importante est affectée à cette restauration qui aura pour effet, une fois achevée, de rendre à l'écrin monumental de notre France du Nord un de ses plus précieux joyaux.

XXV.

NOTRE-DAME D'AMIENS.

Si les artistes de l'antiquité ont obtenu le privilége de vivre autant que leurs ouvrages dans l'admiration et la mémoire des hommes, il n'en est pas de même des artistes du moyen âge : leurs œuvres subsistent, mais leurs noms sont restés inconnus ou pour la plupart oubliés. Parmi ceux qui surnagent sur l'océan des siècles, Robert de Luzarches et Pierre de Laon occupent la première place. A nous en rapporter à leur chefs-d'œuvre, — Notre-Dame d'Amiens et Notre-Dame de Laon, — c'étaient deux architectes d'un ordre supérieur, aussi éminents par leur science que féconds par les ressources de leur imagination. Ils étaient liés d'amitié. C'est ce que l'on connaît de plus certain touchant leur histoire personnelle ; car, pour ce qui est de la construction des monuments qu'ils ont érigés, on sait qu'elle fut environnée, comme celle de toutes les cathédrales de cette mystérieuse époque, de légendes où domine le merveilleux, où les êtres surnaturels qui peuplent le ciel, — anges, séraphins, esprits saints, où quelquefois même des esprits diaboliques — suppôts de l'enfer — jouent le principal rôle, — témoin l'édification de la cathédrale de Cologne, — et s'attribuent la meilleure part du travail des architectes et des statuaires. Robert et Pierre se visitaient souvent. L'un était beaucoup plus âgé

que l'autre : il passait pour un maître quand son ami n'était encore qu'un élève, un simple écolier. Après l'incendie de l'église primitive de Laon, vers 1140, Pierre, jeune alors, mais déjà puissant artiste, avait eu sa vision. C'était un hommme religieux, confit en mysticisme. Cherchant autant à faire des prosélytes que des élèves, il voulait entraîner Robert dans sa voie, en suscitant en lui l'adoration céleste en même temps que l'enthousiasme du beau. Robert, aussi profondément artiste que son maître, rêvait également son chef-d'œuvre ; mais avant tout il attendait une circonstance favorable pour le produire, Pierre lui avait défini si éloquemment comment viendrait l'inspiration, sans lui répondre toutefois qu'elle s'emparerait de lui à tel ou tel moment ! Il attendait donc, et il espérait, comme son maître l'heure de la grâce ; car, plus grand saint encore que grand ouvrier, Pierre avouait en toute humilité que c'étaient les anges du paradis qui lui avaient tracé son plan et dessiné son modèle ; il racontait que, pendant la constructruction de son ouvrage, un pont ayant été établi des hauteurs de la tour de Louis d'Outremer jusqu'aux assises de la basilique à l'effet de faciliter le transport des matériaux, ces mêmes anges sculptaient et mettaient en place pendant la nuit les pierres apportées par les maçons et les manœuvres pendant le jour. Aussi « ce n'est pas moi, disait-il, c'est Dieu qui a tout fait ! » Robert n'avait encore rien exécuté de monumental. Employé par Philippe-Auguste aux travaux d'embellissement de Paris, ses ouvrages avaient été disséminés ; son talent avait été confondu avec la foule des talents occupés par le roi dans sa capitale, mais il s'était révélé aux yeux de Pierre par des essais remarquables qui provoquaient ses encouragements. Pierre voyait clairement dans le génie de son émule la flamme brûlante de l'art qui le tourmentait et le consumait.

Un jour qu'ils gravissaient ensemble la montagne de Laon par un petit sentier embarrassé de pampres, Pierre rompant le silence :

— « Robert, je veux savoir pourquoi depuis quelque

temps ton front s'est rembruni? pourquoi ton cœur est triste?

— Ah! Pierre, ne le devines-tu pas? Lorsque des profondeurs de l'horizon j'aperçois ta cathédrale, ton chef-d'œuvre, bâtie comme une aire divine au sommet de ta chère montagne, j'envie ta gloire, j'en suis jaloux!

— Laisse venir ton heure, ami, et tu seras plus grand que moi.

— Ah! tu es bon, Pierre, et tu pourrais me consoler; tu pourrais me donner l'inspiration.

— Que veux-tu dire, ami? achève: tu sais que mes leçons et mes conseils ne t'ont jamais manqué.

— Pierre, c'est mieux que cela; c'est une femme qu'il me faut! »

Pierre avait une fille, mais il n'avait jamais osé rêver pour elle d'autres joies que les joies du ciel, tant elle était mignonne, délicate et transparente, tant il en avait fait le type des vierges de pierre, transfigurées dans le temple sous sa main de père et d'artiste. Il tressaillit et se mit à sourire.

« Pierre, continua Robert gravement: c'est votre fille que je veux, c'est elle que je vous demande. »

Pierre sourit plus fort.

« Si Clotilde se croit mûre pour le mariage et qu'elle ait de l'amitié pour toi, pourquoi ne deviendrais-tu pas mon fils? »

Robert et Pierre se serrèrent la main.

Or, comme depuis longtemps les deux jeunes gens s'aimaient en silence et sans se le dire, car Robert quand il venait chez son ami n'éprouvait de plaisir qu'auprès de Clotilde; comme plus d'une fois le dimanche, à l'office, sous les voûtes hardies de la basilique, dentelle de granit, triomphe de pierre bâti par Pierre, pour rappeler les paroles de l'apôtre, orgueil de la contrée, bénédiction vivante de la terre et du ciel, Robert avait accompagné la fille de son ami, la blonde et douce Clotilde, en robe de droguet lamée de soie, tenant modestement en main son missel dont il avait été lui-même l'imagier, Robert et Clo-

tilde ne tardèrent pas à recevoir l'anneau nuptial. Ce fut le célèbre Anselme, doyen-archidiacre de Laon, professeur de théologie et d'éloquence sacrée qui les maria, et jamais, on peut le dire, il n'avait soutenu, en présence de Dieu et des hommes, une thèse plus admirable, car la sainteté, la science, l'art et l'amour s'y trouvaient réunis. Au bout d'un an, la joie fut plus grande encore au logis. Clotilde mit au monde un fils, un charmant agnelet — cheveux bouclés, yeux bleus, joues rondes comme celles des chérubins sculptés par son aïeul, rosées comme celles de sa mère. —Mais, hélas ! dans cette vallée de misère, toute joie a pour revers un malheur, tout sourire est doublé d'une larme ! On s'aperçut, à l'âge de trois ans, que le petit Eudes était muet. Il ne restait plus aux parents désolés, pour conjurer une si douloureuse infortune, d'autre ressource que d'appeler sur la tête de leur enfant la bénédiction apostolique d'un saint homme de leurs amis, de l'évêque d'Amiens, Evrard de Fouilloy.

Evrard avait connu Robert à Paris, lorsqu'il y était chanoine, à l'époque où le jeune ouvrier travaillait avec les architectes Jehan de Chelles, Eudes de Montreuil et Pierre de Montereau, à la construction de Notre-Dame. Evrard avait l'ambition d'un prêtre et l'âme d'un artiste.

« Si je suis un jour prélat, disait-il à Robert, vous me bâtirez une cathédrale.

— Je vous le promets, avait répondu le jeune artiste. Mais plaise à Dieu que je devienne un maître !

— Et fasse le ciel que je devienne évêque ! » avait riposté le chanoine en souriant.

Or, il y avait quelques années qu'Evrard de Fouilloy était évêque d'Amiens; mais, comme il avait trouvé son église toute faite, il n'avait pas appelé Robert. Cependant le prélat au cœur d'artiste, aux idées sublimes, hautes comme le ciel, trouvait bien lourde et bien sombre sa vieille basilique du neuvième siècle. Lorsqu'il montait pour le prêche dans sa chaire de marbre grossièrement taillée, il rêvait uue chaire en bois de chêne ouvragé, avec des sujets tirés de l'histoire sainte, sculptés en ébène tout

autour, une chaire à spirales gracieuses, découpée et finie comme une coupe. Quand il levait les bras vers le Seigneur, dans un geste éloquent, ses mains atteignaient les contours de la coupole romane qui surplombait. Il étouffait sous ce massif de pierre, lui, homme d'imagination ardente, fantaisiste intelligent sous la robe grave du prêtre, lui soucieux de formes pures et de constructions élégantes. Une chape de granit semblait couvrir ses épaules ; une mître d'airain pesait sur son front.

« — Il faut que je mande à Amiens mon ami Robert de « Luzarches, pour nous refaire ce pâté-là, » disait-il gaiement aux membres de son chapitre, en leur montrant l'épais monument qui dominait la ville comme une taupinière domine un champ.

Le soir même, par une de ces coïncidences qui peuvent passer pour l'effet d'un courant magnétique ou d'une prédestination fatale, un groupe étranger frappait à la porte de l'évêché. C'était Robert et Pierre ; c'était Clotilde et son fils. Ils avaient fait le voyage d'Amiens tout exprès pour venir demander à Evrard sa bénédiction.

Tous s'agenouillèrent et baisèrent dévotement l'améthyste pastorale que le saint homme portait au doigt.

« — Soyez les bienvenus, mes enfants, je pensais à vous ce matin ; que l'heure soit à la joie pour ce soir. A table, et célébrons votre arrivée. Demain, c'est la fête de la Vierge ; nous prononcerons pendant la grand'messe les paroles sacramentelles ; nous bénirons solennellement ce cher enfant, objet de votre bonheur et de votre tourment, de vos espérances et de vos peines, et Dieu peut-être exaucera nos vœux ! »

Un violent coup de tonnerre coupa la parole au vieillard.

Mais tous étaient loin encore de prévoir par quels signes se manifesterait la volonté suprême, et quelle catastrophe effroyable allait décider de la gloire du père, de la destinée de la mère et de la guérison du fils.

Depuis plusieurs jours l'orage grondait au loin. De sombres nuées chargées subitement d'éclairs et de bruit s'entr'ouvraient à l'horizon, faisaient palir devant elles

les rayons du soleil, et fuir les couples effrayés des petits oiseaux dans les champs. Une chaleur étouffante accablait les hommes et les animaux ; la soif les dévorait : on eût dit l'approche du simoun du désert, lorsque la crainte commence à envahir les caravanes. De sinistres présages semblaient avertir du fléau ; le ciel était d'un rouge de sang, et la terre tremblante dégageait de son sein crevassé des flots invisibles d'électricité. Les bateleurs, les marchands, les bohémiens, acteurs des *Mystères*, rassemblés sur le parvis de la cathédrale à l'occasion de la solennité de l'Assomption, pliaient avec anxiété leurs tentes, fermaient leurs magasins en plein vent, et entouraient de solides étais leurs amphithéâtres en planches de sapin. Les feux allumés dans tous les carrefours de la ville en signe de réjouissance publique s'éteignaient peu à peu faute d'aliment, comme pour laisser le champ libre au feu du ciel dont les avant-coureurs se signalaient par des grondements souterrains, par des flammes de saint Elme voltigeant sur les marais, courant sur les haies rendues semblables à des buissons ardents. Jamais la nature n'avait annoncé son trouble par des symptômes plus terriblement prophétiques : on se fût cru à la veille du jour où le Christ mourut sur la croix, alors que Jérusalem se couvrit de ténèbres, deuil anticipé porté par la création tout entière en mémoire du divin défunt! Toute la nuit se passa dans des perplexités et des transes indicibles.

Le 15 d'août 1218 au matin, le soleil ne se leva point. L'obscurité pesa plus profonde et plus épaisse sur toute la contrée. Elle enveloppa de son linceul funèbre la ville et la cathédrale. Cependant le bourdon fondu par le moine Norbert, de l'abbaye de Prémontré, superbe cloche que la fabrique d'Amiens avait acquise à grands frais, et qu'elle avait eu tant de peine à faire monter sous les combles de la basilique et à installer sur ses supports de hêtre durci dans les marais de la Somme, le gros bourdon à la voix de basse-taille, en *sol* mineur, grave et plaintif, note sublime, expression harmonique et pieuse, qui avait annoncé aux fidèles depuis des siècles l'heure sainte de la

prière, l'heure de la vie et de la mort, le bourdon tonnait à toute volée. Sa voix de bronze défiait celle de l'orage qu'elle couvrait encore. Déjà la foule, de plus en plus agitée, de plus en plus inquiète, accourait, cherchant dans l'église un abri contre la pluie qui tombait par torrents, un asile contre la foudre, une protection contre la colère du ciel. Evrard de Fouilloy, revêtu de ses habits pontificaux, s'était agenouillé au fond du cœur, prêt à célébrer le saint office. Il était entouré de ses chanoines, des enfants de chœur à robes rouges, des lévites à aubes blanches, et l'on voyait figurer non loin de lui, dans des stalles réservées, le groupe ami que l'évêque allait bénir. Il récitait avec onction les versets liturgiques ; il appelait sur Eudes de Luzarches, fils de Robert, les grâces du Seigneur. Mais le Seigneur avait ses vues secrètes. La Providence, aux desseins insondables, allait procéder à l'exécution de l'un de ses plus puissants décrets ! La tempête était déchaînée. Un éclair brûlant, rapide, traversa tout à coup l'édifice ; le tonnerre tomba sur la coupole, incendia la toiture, parcourut le chœur, qu'il remplit à la fois de fumée et de lumière, et mit en un instant toute l'église en combustion. Qui pourrait peindre le désordre de cette scène grandiose et terrible ? Il fut effrayant. Tous les assistants tentaient de fuir : nobles, prêtres, bourgeois, paysans, ouvriers, soldats, que la solennité rassemblait dans le lieu saint, se précipitèrent avec des cris lamentables par les porches, devenus introuvables ou insuffisants. Beaucoup périrent dans le désastre : les uns étouffés par le souffre ou par la pression des masses humaines qui cherchaient à se frayer un passage à travers les murs ; les autres touchés par le fluide ou tués de terreur. Evrard de Fouilloy, entraîné par ses acolytes en dehors de l'enceinte du temple, appelait à grands cris ses amis, que l'épouvante avait saisis ou que la mort retenait fixés à leur place. Clotilde, frappée de la foudre, était là, étendue sur les dalles, à côté de son père anéanti. Robert, renversé mais vivant, se soulevait comme un cadavre hors du sépulcre, et montrait à son fils qu'il

pressait dans ses bras le corps inanimé de Clotilde : « Embrasse-là pour l'éternité, » lui disait-il, et le fils, dans un suprême effort, essuyant sous ses yeux deux larmes noires de suie, s'écriait pour la première fois : « O ma mère ! ma mère ! » Il avait recouvré la parole, mais, hélas ! au prix de quel sacrifice !

Pendant quinze jours l'église brûla, après quoi il n'en resta pas une seule pierre : on eût dit que toutes avaient été fondues dans les ruisseaux de bronze et de plomb qui coulaient comme des laves du faîte aux fondements de l'édifice. C'en était fait ! le vieux monument avait disparu. Mais Robert, chez qui l'artiste reprenait bientôt le dessus, Robert avait vu dans le caprice des flammes, dans les langues de feu qui s'élançaient jusqu'au ciel, le lumineux dessin d'une cathédrale nouvelle. Lui aussi, il avait eu sa vision ! Tout un type étincelant, tout un modèle d'architecture flamboyante lui était apparu à travers le désastre. Les cercles ardents de l'incendie du chœur figuraient à ses yeux d'immenses rosaces, des verrières fulgurantes. Les gerbes d'étincelles qui jaillissaient et montaient du foyer dans les airs lui traçaient mille formes de colonnades, de clochers et de campaniles. A travers un amalgame étonnant de galeries, d'entablements à rinceaux et à découpures ardentes, il avait découvert tout un monde de gargouilles, de larves et de gnômes, grimaçant et se tordant comme des salamandres dans un brasier. En présence de cette catastrophe ignée, devant ce spectacle de ruines incandescentes, il avait d'un seul jet inventé un monument splendide, réparation du passé, consolation du présent, gloire et grandeur de l'avenir ! Ce fut tout une résurrection, tout une création soudaine d'admirables motifs d'architecture catholique, qui s'opéra dans le cerveau de l'artiste. Son imagination se nourrissait de douleur ; elle s'exaltait au souvenir de cette union sitôt brisée, qui réchauffait en lui le culte de l'art. Il ne pouvait oublier celle qu'il avait aimée ; mais sa perte devint en quelque sorte un aliment pour son génie, car il trouva dans ses larmes, comme dans la profondeur de

ses sentiments de père, toutes les richesses monumentales dont il allait combler son chef-d'œuvre.

A quelque temps de là, Robert soumit à Evrard de Fouilloy son plan, qui fut adopté avec une effusion mêlée de tristesse et de contentement intérieur tout ensemble; le bon prélat voyait enfin son orgueil de pontife en chemin d'être satisfait. Désormais, l'air et l'espace circuleraient dans la nef de son église; il ne toucherait plus du bout des doigts, pendant ses sermons, la voûte cylindrique du temple; il serait vu encadré en pleine ogive par tous les fidèles de son diocèse, depuis le parvis jusqu'au fond du chœur; il se montrerait triomphant *urbi et orbi*; son rêve épiscopal serait réalisé! Robert ne tarda pas à mettre la main à l'œuvre. Aidé des deux frères Cormont, ses amis et ses émules, à défaut de Pierre qui n'était plus là pour encourager son œuvre et pour y applaudir, il éleva le magnifique transept que nous connaissons et qui fait, depuis près de huit siècles, l'admiration des croyants et des artistes. Il l'érigea comme un mausolée consacré à la mémoire de Clotilde; et sur le tombeau de sa femme, image réduite de la cathédrale, il mit une statue d'enfant, la statue de son fils essuyant toujours ses larmes...

Depuis ce temps, Notre-Dame d'Amiens et Notre-Dame de Laon, bâties en face l'une de l'autre, à quarante lieues de distance, se regardent à travers l'espace, non comme deux rivales, mais comme deux sœurs. Belles d'une beauté analogue mais diverse; nées d'une même pensée, elles rendent ensemble à Dieu un éternel hommage de foi, d'espérance et d'amour. On admire dans la première la profusion élégante des détails; dans la seconde, la légèreté de l'ensemble; dans toutes deux, cette franchise d'inspiration, cette pureté de conception et de goût, d'intention et de but, que Robert de Luzarches et Pierre de Laon avaient puisées aux sources fécondes de la croyance religieuse, de la confraternité et du sentiment de la famille.

XXVI.

MOYEN-AGE ET RENAISSANCE.

PEINTURE.

LES MAITRES NAIFS.

(Cimabüe, Giotto et Raphaël.)

Notre époque artistique a l'ampleur, l'élégance, la variété, le coloris, la grâce, l'originalité : elle n'a pas la naïveté, du moins au point de vue du talent; car pour ce qui est des projets, des espérances et des prétentions, que de naïfs nous pourrions compter parmi nos teneurs de palette! Mais ce n'est pas de ceux-là dont nous voulons parler. Les naïfs que la foi et le sentiment firent peintres, ont surtout vécu aux treizième et quatorzième siècles. Peu nourris de l'antiquité qu'ils ne connaissaient pas, parce qu'alors tout le monde se faisait un point d'honneur de l'avoir oubliée, ils n'en ressuscitèrent ni l'esprit, ni la forme. Les artistes du moyen-âge se façonnèrent exclusivement dans le milieu où ils vécurent. Le siècle, avec ses croyances vivaces, ses austères influences, ses volontés rigides et pressantes, leur imposait l'idée et

le moule d'une manière absolue et, à l'instar de la plus haute antiquité orientale, avec une autorité toute théocratique. Au seizième siècle, l'artiste n'est déjà plus naïf comme au treizième. Raphaël, plus élégant, plus gracieux que Cimabüe, est loin d'avoir autant de dévotion. Sa chasteté est plus mondaine, sinon plus court-vêtue ; moins chrétiennes aussi sont ses vierges ; son type de beauté est moins monastique. Même au sortir de l'école du Pérugin, ce n'est pas précisément la béatitude des saintes du paradis qui respire dans la physionomie de ses madones, c'est un mélange de plaisir terrestre et de bonheur divin. On sent dans ces tableaux que le ciel et la terre se sont rencontrés, qu'ils se sont aimés, et qu'ils ont échangé leurs caresses; tandis que dans ceux de Cimabüe, on n'aperçoit qu'un pan bleu du ciel mystique, rayonnant à travers l'épaisse atmosphère des cloîtres. Lueur ténébreuse, perçant l'enfer des temps ! Sombre flamme, presque aussi effrayante que l'obscurité des mœurs et de l'esprit qui régnaient à cette époque ! Tel nous apparaît l'art au moyen-âge. On semble toujours voir, sur les plus calmes visages de ces peintures primitives, un terrible sourire d'inquisiteur épiant sa victime.

Chez Raphaël, le goût a déjà formulé le code de la peinture, et désormais l'inspiration générale se guidera d'après ses lois. A l'époque de Cimabüe, il n'existe encore ni règle ni méthode, mais une large voie est ouverte aux imaginations; l'enthousiasme, les croyances, et un instinct naturel du beau, sont l'unique ressort, la source pure et profonde d'où s'épanchent d'un seul jet les œuvres de l'artiste. L'analyse, fruit de la méditation, n'était pas née. On comprend qu'en ces âges de barbarie, au milieu des ténèbres de l'ignorance et des guerres civiles, des conflits et des carnages dont l'histoire des républiques italiennes présente l'affligeant spectacle, alors que le sceptre et la tiare se prenaient corps à corps et que la lutte se dressait sanglante entre Guelfes et Gibelins, l'investigation, la recherche, l'étude n'étaient guère permises aux artistes. Comment se faire aux délicatesses du dessin et de la cou-

leur au milieu des cliquetis des épées? Les passions du moment ne laissaient pas assez de calme aux esprits pour observer et se recueillir; le tableau s'improvisait comme un coup d'estoc; le peintre était forcé de demander à l'inspiration spontanée, plutôt qu'à un sentiment réfléchi, le secret de l'art et de ses perfections.

Après des siècles de tâtonnements, la peinture, jusqu'alors esclave de la manière sèche, froide et grossièrement linéaire introduite en Italie par les Grecs depuis l'an 1000 semble se réveiller. La chrysalide inanimée se change en un insecte aux aîles lumineuses. Elle prend son vol et son essor. Cimabüe lui ouvre le premier la fenêtre pour qu'elle aille butiner dans les champs. Le premier, il ose se poser en face de la nature pour la traduire et l'imiter. Fécondé par la solitude et l'observation, son génie se dépouille un beau matin de ses langes d'enfant et dessine sur ses surfaces d'or et d'azur des figures qui ont une certaine intention d'anatomie, un certain attrait de perspective. Il pousse jusqu'au relief l'architecture des fonds, invente des nuances et crée des teintes; ou plutôt, il emprunte d'abord servilement tous ces détails à la nature; — mais enfin un grand obstacle est franchi, un pas immense est fait : ce n'est plus un imagier, c'est un artiste; — la peinture est réinventée. —

Rien n'est plus intéressant pour l'observateur que d'étudier et de suivre l'élaboration du génie. Le penseur assiste à ses créations comme le chimiste à la combinaison des éléments et des substances; au risque d'en demeurer ébloui, c'est avec curiosité qu'il se place devant l'ouvrier pour attendre le moment où la lumière va se dégager et faire explosion : c'est ainsi qu'il convient d'envisager Cimabüe et ses œuvres.

Issu en 1240 de la noble famille des Qualtieri. Cimabüe fut, dès ses plus jeunes années, doué d'une activité et d'une netteté d'esprit qui firent d'abord croire à ses parents qu'il était né pour les sciences. Ils dirigèrent de ce côté ses études, mais sa vocation véritable se révéla, lorsqu'il alla voir travailler dans l'église de Gondi, à Florence, les

artistes grecs que les podestats avaient fait venir pour orner ce monument. De ce jour, Cimabüe se proclame leur élève, et à l'âge de treize ans, on le voit exécuter un grand tableau dans la cathédrale d'Assise, sous la direction de Giunto — qu'il ne faut pas confondre avec Giotto dont il fut plus tard le maître et l'ami. — Le célèbre Pisan Giunto peut donc passer à bon droit pour avoir été, sinon le premier professeur, du moins le réformateur de la manière anguleuse et compassée reprochée à Cimabüe dans ses ouvrages de début. Le style de Giunto s'éloigne en effet sensiblement de celui des Grecs de cette époque, bien qu'il en conserve des traits nombreux. Nous n'ignorons pas qu'Orloff et Tiraboschi ont prétendu que Cimabüe n'avait jamais reçu d'autres leçons que celles de Giunto ; mais à cet égard l'opinion de Vasari, historien plus véridique, est formelle, et Riepenhausen tombe ailleurs d'accord avec Baldinacci pour reconnaître que le peintre Florentin eut pour premiers guides les artistes grecs de la basilique de Gondi. Ce n'est pas qu'il n'existât déjà à cette époque des écoles indigènes relativement célèbres, mais elles étaient circonscrites à la cité qui les avait vues naître et qui leur servait d'asile. L'art, comme la pensée politique, vivait et se développait alors dans l'unique et ardente atmosphère des passions et des tendances locales. A Florence, à Naples, à Vérone, à Ferrare, à Milan, régnait, vers le milieu du treizième siècle, une haute température artistique. Les peintres italiens de ce temps temps-là se montraient même de beaucoup supérieurs aux peintres grecs, émules dégénérés des Timanthe, des Zeuxis, des Protogènes et des Apelles. D'ailleurs, la belle tradition grecque et romaine une fois brisée, les figures profanes renversées par le Christianisme ne pouvaient qu'être remplacées dans l'ordre architectural et pictural par des types aussi éloignés des images de Minerve et de Vénus que la doctrine païenne l'était des principes catholiques. L'art marcha bientôt tout d'une pièce, revêtu d'une chasuble comme les chanoines dans les processions, et aussi ferme dans ses croyances. L'architecture, la pein-

ture, la sculpture jetèrent d'une seule coulée leurs œuvres dogmatiques dans un moule uniforme. — Les images, les représentations matérielles des choses, s'imprégnaient de la pensée dominante du moment avec une admirable puissance de logique et d'ensemble. Elles se revêtirent de grandeur, sinon de bon goût, et d'un idéal purement conventionnel. Ce fut, en un mot, le contre-pied de ce réalisme si prisé de nos jours, et dont on peut dire que les artistes de la Renaissance firent pressentir le règne dans leurs résurrections de l'antique; car, comparativement à Bolognèse, à Cimabüe, à Orso, à Ventura, à Guido Sanèse, à Giunto Lisano et à tous les peintres de cette école dont les églises de Sienne, d'Assise et de Bassano possèdent encore les ouvrages, comparativement à ces mystiques tout conflits dans l'amour divin et qu'illumine invariablement une auréole d'or dans un fond bleu céleste, Raphaël lui-même, avec sa nonchalance et sa *morbidezza*, avec ses madones sous le corsage desquelles on devine les attributs d'une saine et robuste maternité, Raphaël est un réaliste.

Les compositions de Cimabüe sont étonnantes, mais elles nous choquent. La force, chez lui, a quelque chose de surnaturel. Son idéal se traduit par un enthousiasme plein de fougue, qu'aucune retenue ne maîtrise, qui n'écoute aucune raison. Doué d'une prodigieuse fécondité, il a couvert de vermillon, de lapis, d'ocre et de terre brûlée tous les panneaux, toutes les murailles de l'Italie. Entre autres œuvres rares, il faut citer la *Portrait de Saint-François d'Assise*, qu'il exécuta sur un champ d'or. Le portrait était alors une nouveauté. La manie de la *pourtraiture*, comme l'appelle Montaigne, semble être inhérente aux époques de scepticisme et de décadence morale. Quand l'homme, passé à l'état d'égoïste, devient tout plein de lui et ne vit plus que dans le présent, un instinct de durée, d'immortalité en quelque sorte matérielle, un sentiment secret de vie perpétuellement prolongée fait place dans son cœur aux aspirations de la patrie future; moins soucieux des promesses du ciel que des réalités de la terre, il cherche à s'y perpétuer. Auss

à toutes les époques où domine l'incrédulité, l'on voit les peintres de portraits fort occupés et fort en train de faire fortune. Le dix-huitième siècle en fournit un frappant exemple. Jamais plus de pinceaux ne furent consacrés à la représentation des individualités vivantes. Depuis le roi jusqu'aux chambellans ; depuis la marquise jusqu'à l'actrice et à la courtisane : — grands seigneurs, hommes d'épée et de robe, boutiquiers et bourgeois, — chacun eut son portrait ; chacun suspendit dans son alcôve son *Rigaud*, son *La Tour* ou son *Carmontelle ;* chacun voulut « disputer au néant l'image éphémère que la mort allait dévorer. » — Il en est autrement aux époques de foi religieuse. L'homme, certain de la perpétuité de son identité personnelle, de la pérennité du *moi,* ne s'inquiète guère alors de ce qu'il adviendra après la mort de sa substance créée. Il abandonne sa dépouille humaine au tombeau sans laisser son portrait à ses descendants, parce qu'il se voit déjà sous la forme ailée d'un archange ou d'un séraphin, entouré, dans la demeure promise, de tous les élus de son cœur.

Du temps de Cimabüe, il n'y avait que les saints ou les illustres qui eussent droit au portrait. La tradition populaire exigeait, pour perpétuer dignement la renommée et l'influence des grands, une représentation de l'individu, à titre d'honneur et de prérogative. Il s'agissait de sanctionner officiellement, par un signe terrestre, l'apothéose du personnage, et de montrer sa vie, distribuée en plusieurs petites tablettes, découpées sur un fond d'or. C'est de cette façon qu'ont été composés les portraits de saint François et de Cimabüe lui-même, qu'on admira longtemps dans le château de Guiglia.

Avec la renaissance de la peinture, que l'on peut considérer comme datant de Cimabüe, la sculpture aussi sort des limbes et s'élève. L'art du mosaïste à son tour se débrouille et se dégrossit. La peinture à fresque est particulièrement en marche vers sa destination véritable. C'est surtout dans ce genre qu'excella le peintre de Florence ; c'est là que se développe et s'accuse hautement son génie.

L'*Annonciation*, de l'hôpital de Porcellana, est un brillant spécimen de style pictural purement catholique. Là, tout est harmonieux et original: coloris, mouvement, ornements, draperies, attitudes. Les travaux de Cimabüe à Pise et à Assise, où il peignit la façade et les murs intérieurs de l'église de Saint-François, — ouvrage qu'acheva plus tard son élève Giotto dont nous nous proposons de parler, — sont sans doute les plus remarquables de son œuvre, ceux où la science en quelque sorte instinctive de la brosse s'allie à la puissance d'une imagination véritablement créatrice. Mais la *Vierge* de Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, paraît avoir été le fleuron de cette couronne de chefs-d'œuvre. La *Madone* de Sainte-Marie, de proportion colossale, fut en effet trouvée si supérieure, que le peuple dans l'admiration qu'il conçut pour sa beauté, vint spontanément la chercher en grande pompe dans l'atelier que l'artiste misanthrope s'était fait bâtir hors des murs de la ville, pour la transporter au son des clairons et des tambourins à la place qui lui était destinée. Quelque temps auparavant, Charles d'Anjou, roi de Sicile et de Jérusalem, étant venu en Toscane, voulut voir les tableaux de Cimabüe. Suivi d'une partie de la population de Florence, magistrats en tête, il complimenta l'artiste en présence de cet imposant cortége, et consacra par cette démarche la réputation déjà bien établie de l'ermite *del borgo allegro* — comme l'appelaient les habitants du faubourg où le peintre se plaisait à vivre solitaire et confiné dans son génie. — Les artistes de nos jours sont privés de ces ovations triomphales si bien faites pour attiser le feu sacré dans les âmes qui se nourrissent de gloire. Nous ne sachions pas que, depuis les batailles que nous vîmes se livrer en 1834 devant le *Saint-Symphorien* d'Ingres, les curieux qui parcourent nos salles d'exposition aient été témoins d'aucune scène un peu vive d'enthousiasme provoquée en faveur d'un nom célèbre. Au point de vue des convenances et du bon ordre, ne nous en plaignons pas, puisqu'il n'est pas possible, au dix-neuvième siècle, d'honorer de quelque éclat ou témoignage d'admiration hors ligne l'œuvre d'un maître

sans que les bravos dégénèrent en coups de poing, sans voir le champ clos des partisans et des adversaires se transformer aussitôt en une arène de lutteurs.

Un des principaux caractères de la naïveté des peintres des treizième et quatorzième siècles, c'est la complication des sujets. Elle rendait si difficile l'intelligence des tableaux, que Cimabüe imagina d'expliquer le rôle de ses personnages par des inscriptions qu'il faisait sortir de la bouche de chacun d'eux. « Ayant peint, par exemple, un Christ » sur la croix, dit un annaliste, Cimabüe ne crut rien faire » de mieux que d'y mettre des anges qui prennent les » paroles avec leurs mains et lancent, d'une part, à la » Vierge prosternée aux pieds du Christ, ces mots : *Mulier*, » *ecce filius tuus*, et d'autre part, à saint Jean également » prosterné, ceux-ci : *Ecce mater tua.* » Cet usage qui dénote une étonnante simplicité d'esprit fut généralement adopté depuis pour faciliter la compréhension des scènes variées et souvent confuses qui s'agitaient dans un seul tableau ; car les compositions de cette époque ne se distinguaient pas par l'unité, par la science de l'agencement et de la distribution des rôles et des acteurs, science qui de nos jours est devenue familière à la plupart des artistes nourris des traditions de l'école, forts des données et des notions que l'étude de l'histoire a su leur rendre plus claires et plus précises.

Parvenu à l'apogée de sa renommée, Cimabüe fut désigné pour orner, de concert avec le célèbre Arnolfo Lapi, l'église de Santa-del-Fiore dont ce dernier était l'architecte. Comme tous les artistes de son temps, Cimabüe était universel. Il connaissait à l'égal de la peinture, l'architecture, l'art du verrier, l'art du mosaïste. Littérateur distingué, il ne supportait pas plus la médiocrité chez lui que chez les autres, et lorsqu'un ami ou un étranger lui faisait apercevoir un défaut dans quelqu'un de ses ouvrages, soit orgueil, amour-propre, ou sentiment excessif des perfections qu'il rêvait, pour toute réponse il déchirait, brisait ou brûlait à l'instant l'œuvre attaquée, sous les yeux même du critique éperdu qui souvent

regrettait, mais trop tard sa sincérité. On comprend qu'avec un pareil caractère, image d'un siècle à demi barbare dont la dureté et la sauvagerie formaient encore le fond, Cimabüe ait surtout réussi dans l'expression hardie, presque farouche, des torses et des visages; qu'il ait su atteindre le grand style à force de naturel, en rendant les passions vives et peu contenues de cette époque non policée dans toute leur vérité et en faisant passer dans ses figures de vieillards, et jusque dans celles de ses Madones, quelques traits de son tempérament doué de plus de véhémence et d'énergie que d'aménité, de plus de feu et de sévérité que de grâce et d'enjouement.

Cependant, cette rugosité de caractère n'excluait chez le célèbre Florentin ni la bonté ni la générosité. Un jour qu'au sortir de son atelier, perdu, comme nous l'avons dit, au fond d'un faubourg de sa ville natale, Cimabüe s'était allé promener à quelque distance du village de Vespignano, il aperçut au milieu des champs un pâtre qui dessinait sur une pierre l'image d'un de ses moutons. Surpris de l'instinct de cet enfant, Cimabué le prit en amitié et l'emmena chez lui pour lui donner des leçons. On connaît la suite de cette histoire. L'élève fut bientôt digne du maître. Cimabüe n'eut pas à se repentir d'avoir révélé au monde des arts le peintre Angioletto Bordone, connu depuis sous le nom de Giotto. La nature avait comblé ce jeune homme de ses plus glorieux présents, de ces rares et exquises facultés qui font l'artiste supérieur et lui assurent l'immortalité. Par le seul éclat de ce rayon d'en haut qui divinise pour ainsi dire la créature, Giotto ne tarda pas à conquérir, comme l'avait fait son maître, une des premières places de la peinture contemporaine. Ils apparurent alors tous deux au zénith de l'art, semblables à ces astres jumeaux qui resplendissent parfois dans les cieux couronnés d'une même auréole. Les ouvrages de Giotto s'emparèrent à leur tour des murailles de la plupart des édifices marquants de Florence, de Pise, d'Assise, de Rome, et tous se revêtirent d'un cachet de grâce et de noblesse qui attestait chez lui la pureté du sentiment unie

à la franchise de l'inspiration. A Assise, les peintures de l'Eglise des franciscains ; à Pise, l'histoire de Job dans le Campo-Santo ; à Rome, les fresques de l'ancienne basilique de Saint-Pierre ; à Padoue, la vie de Notre-Seigneur, et dans les villes de Vérone, Ferrare, Lucques, Urbin, Ravenne, Milan, Gaëte, Naples, ses chefs-d'œuvre, répandus partout avec une admirable et imposante fécondité, ont défrayé toutes les écoles et servi de modèle et d'exemple aux peintres italiens des siècles suivants ; si bien que les vrais connaisseurs savent discerner aujourd'hui ce qu'empruntèrent à son génie les plus grands maîtres de la renaissance, sans en excepter Léonard de Vinci et Raphaël. — Giotto fut également un habile architecte ; on lui doit, entre autres édifices de fantaisie, — à part les grands et sérieux travaux des fortifications de Florence, — l'élégant campanile de Sainte-Marie des Fleurs, où il fut inhumé.

Cimabüe et Giotto peuvent donc être considérés comme les deux principaux chefs de l'école naïve en Italie, car ils ont exercé dans le même sens une influence directe aussi bien sur les peintres que sur les architectes et les sculpteurs de leur époque : — Paolo Uccello, Donatello, Antonio Manetti, Filippo Brunelleschi, pléiade charmante d'artistes et d'amis dont on peut voir les portraits dans une des travées de la grande galerie du Louvre, et dont Vasari nous a raconté la vie d'une façon si piquante ! Parmi les traits les plus intéressants de l'existence de ces maîtres supérieurs, qui n'aimerait à se rappeler la bonhomie et la confraternité véritablement touchante qui les unissaient ? Mus par les mêmes sentiments, associés aux mêmes idées, fidèles aux mêmes principes, obéissant aux mêmes procédés de métier, tout était parmi eux en commun, même l'argent. On voit à Paris, de nos jours, des artistes qui se disent héritiers directs de leur esprit, de leur manière et de leur style ; mais nous n'oserions affirmer qu'ils poussent l'imitation des ancêtres jusqu'à suspendre leur bourse au plafond de leur atelier comme le faisait Donatello, qui invitait ses élèves à y puiser à pleines mains, prétendant

que c'était jouir deux fois que de partager avec ses amis le revenu des terres dont l'avait gratifié Pierre de Médicis. Il est vrai que les temps ont changé, et que, n'ayant plus l'occasion d'accepter de pareils présents parce qu'il n'existe plus de Médicis assez simples pour leur donner des châteaux, les maîtres naïfs de notre siècle sont bien obligés de garder leur argent et se les offrir à eux-mêmes, sur leurs économies.

Admirons à la fois la grandeur et la puissance d'organisation de ces artistes d'élite qui, écartant d'une main vigoureuse les ombres du moyen-âge, nous montrent leurs merveilleuses figures, aux traits fulgurants, sur le sommet des clochetons et des campaniles, au fond des cloîtres et dans le chœur des cathédrales. Rendons à ce qui reste de leurs œuvres les hommages et les tributs d'éloges qui leur sont dus, mais gardons-nous de suivre leurs voies, de crainte de paraître faux, guindés et rétrogrades. Ne nous acharnons pas à forcer notre nature, à déformer notre talent, à faire de l'art religieux sans religion. Si nous avons désappris notre catéchisme en même temps que leur désintéressement, ne les imitons pas, car nous ne saurions le faire avec grâce. Il nous manque, hélas! ce qu'ils possédaient, — la simplicité, — la foi dans la doctrine, — l'étoile du mage, — la lampe intérieure. Aussi, jugeant un jour avec sévérité les œuvres habilement mystiques de quelques sectateurs du genre, qui nous donnent pour des images de saintes les *pourtraictures* de leurs Madeleines toutes parfumées de benjoin et de patchouli, plus d'un critique que le pastiche irrite, se rappelant à propos maître Jacques de la fable, pourra dire de nos modernes naïfs :

» Ils n'avaient oublié qu'un point ;
» C'était d'éclairer leur lanterne. »

RAPHAEL SANZIO.

Nous arrivons à conclure de cette rapide histoire des pères de la peinture naïve que parmi les artistes, comme parmi les poètes et les écrivains, les plus naturels, les

plus *prime-sautiers* sont assurés de vivre plus longtemps que tous autres dans la mémoire des hommes, parce que ayant atteint d'emblée les limites de la renommée, leur génie semble n'avoir eu besoin que d'éclore pour se manifester dans tout son éclat. Quelque soit le caractère distinctif du talent du maître, il lui suffit d'avoir vécu pour ne jamais mourir : telle est, entre toutes, la destinée du peintre d'Urbin :

Du jour où Raphaël entre à l'atelier du Pérugin, l'immortel rayon en éclairant ses pas illumine le front du sublime élève ; l'auréole sacrée jaillit du premier coup de son pinceau d'enfant. « Le maître, étonné de la précocité » de son dessin, charmé de ses dispositions, de son exté- » rieur et des manières attrayantes de sa personne, ne » tarde pas à annoncer que bientôt, entre eux, les rôles » seront changés. » Naïveté, pureté, fraîcheur, le génie de Raphaël commence dans la grâce, et c'est dans la grâce qu'il doit finir. Tout d'abord l'invention du peintre est modeste ; elle ne se distingue ni par l'excentricité, ni par la hardiesse. Le maniement du pinceau est lui-même timide est réservé ; mais déjà, quel ravissant abandon ! Quelle simplicité de composition, et quel naturel dans les effets, quels attitudes mollement penchées ! Quels profonds regards et quels airs de tête dans ces personnages du *Sposalizio*, considéré aujourd'hui comme l'une des œuvres primitives où s'opère le mieux la scission entre son style et celui de Pérugin.

Les traditions locales ne s'expliquent pas positivement au sujet des travaux auxquels Raphaël unit sa main à celle de son ami, mais les connaisseurs savent les distinguer. La simplicité naturelle, qui est en peinture la meilleure route, devient la pierre de touche au moyen de laquelle on peut constater que « le coup de l'élève vaut » le coup du maître. » La science, le procédé, le métier, l'art en un mot, n'ajouteront pas à ses ouvrages un charme de plus ; ils leur donneront seulement un plus grand souffle. — Le style revêtira son inspiration d'un habit plus riche, plus majestueux ; mais l'inspiration n'en

restera pas moins la vertu native, l'élan autocthone, — si l'on peut parler ainsi, — que rien n'égale ni ne remplace.

En dehors du caractère propre à chaque époque, il faut distinguer celui de l'homme de génie. Ainsi, Bellino à Venise, Francia à Bologne, Guirlandaï à Florence et Vanucci à Pérouse, présentent tous dans leurs ouvrages la sécheresse et la roideur, caractère des écoles contemporaines dont Raphaël seul sait adoucir les angles et tempérer l'expression.

Or, la source ou l'art du dessin allait se raviver, sur la fin du xve siècle, grâce à l'initiative du magnifique Laurent de Médicis; c'est l'antique. A défaut de cette étude pratique du corps humain, qui s'était perdue avec les institutions de la Grèce et avait péri dans les luttes sanglantes de la civilisation contre la barbarie du moyen-âge, le palais des princes italiens s'ouvre aux curiosités nouvelles. Le sanctuaire claustral est forcé; il laisse entrevoir, dans la pénombre, les chefs-d'œuvre du passé devant lesquels s'agenouille tout un peuple d'artistes. De ce jour, l'académie de Saint-Luc est véritablement fondée. L'art passe de l'enfance à la virilité. Léonard de Vinci et Michel-Ange s'affranchissent de toute tutelle; ils portent haut chacun leur bannière. Raphaël, émancipé à son tour, sort de l'école du Pérugin et vole de ses propres ailes.

Ses premiers tableaux ont fourni à Vasari matière à des appréciations judicieuses où la critique s'efface devant l'enthousiasme : *Saint-Nicolas de Tolentino*, — *l'Assomption degli oddi* — *le Mariage de la Vierge ou Sposalizio*, dont nous avons déjà parlé, sont les brillants préludes, les essais magiques par lesquels s'annonce au monde de l'art le prince des peintres, âgé de dix-huit ans! C'est toujours ainsi que se signalent les maîtres. L'homme de génie, en entrant dans le monde, crie comme l'enfant gâté : c'est moi! A six ans, Mozart improvise et ravit l'empereur François Ier d'Autriche; Bossuet prêchotte, à quinze ans, dans le salon de la marquise de Rambouillet. L'histoire devait recueillir avec un soin avide les faits par lesquels s'inaugurait le règne du royal artiste dont la primauté,

assurée aujourd'hui par trois siècles de gloire, semble progresser encore au lieu de s'éclipser. Mais quel est le mystérieux pouvoir de cette suprématie souveraine qui marque chacune de ses manières? Nous l'avons dit : c'est ce triple caractère d'inspiration, d'expression, d'idéal, « qui donne encore plus à penser qu'à voir. » Depuis la *Jardinière* jusqu'aux *Loges du Vatican*, jusqu'aux *Prophètes* et aux *Sibylles* de l'église *Della Pace*, tous les ouvrages du Sanzio portent au plus haut degré le signe d'une faveur céleste : don suprême, en effet, que ce sentiment noble et profond qui est en quelque sorte l'essence de son génie !

En vain a-t-on voulu établir un parallèle entre ses tableaux et les mêmes sujets traités par Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Rien n'est plus dissemblable que les deux modes de conception et d'exécution qui ont présidé à l'accomplissement de ces œuvres. Michel-Ange est rude, austère, brutal comme la force : c'est le Polyphème de l'art. Raphaël est distingué, suave et digne comme la grâce : c'est l'Appollon des temps civilisés de la Grèce, renaissant au jour qu'il pare et divinise encore. — Il y a de l'Hercule chez Michel-Ange, de la Galathée chez Raphaël : ou plutôt, sa nature de jeune homme est un harmonieux mélange de femme faite et de vierge, privilége qu'on ne saurait lui dénier quand on songe à la manière dont il les a comprises.

Une grande influence a dû dominer la vie et les travaux de Raphaël : c'est celle de sa mère. Cette cause sensible et caressante a été la source de ses plus pures inspirations. Elle a éloigné les rivaux jaloux de ses œuvres, comme la colombe écarte de sa couvée l'aspic imprudent. Mais cette influence fut tout intérieure : c'est ainsi que le Christ fut conduit par Marie jusqu'à l'extrême limite de l'enfance, jusqu'au seuil du temple où sa sagesse précoce étonnait les docteurs.

Dès le berceau, le petit citoyen d'Urbin suçait avec le lait le goût de la peinture. Ses premiers jouets furent les instruments même de l'art que cultivait son père. Sa

palette lui sert d'éventaire et son pinceau de hochet ; puis, il quitte le toit domestique tout imprégné d'affections sereines et de ce parfum de douceur et de tendresse qui devient le secret de son génie.

Génie calme, reposé, puissant et pénétrant par son charme ; tout en se ressemblant à lui-même, il n'en est pas moins universel. La *Vierge de Foligno*, aussi bien que le *Miracle de Bolsène*, *l'Attila* et la *Délivrance de Saint-Pierre*, montrent, par les variétés de style et de caractère qu'on y admire, que Raphaël savait toucher toutes les cordes et parcourir avec la même supériorité, dans tous les tons, la gamme de l'harmonie imitative. Sa peinture révèle un reflet moral, une élégance suprême et toute céleste, comparable au pain des anges. La chasteté transparente qui règne dans ses tableaux paraît être l'atmosphère ordinaire d'un monde meilleur, où tous les personnages représentés ont atteint le parfait bonheur ; (*Intelligitur plus quam pingitur.*) Pline avait admirablement deviné ce signe, par lequel l'art du peintre sait marquer la ligne idéale qui sépare en quelque sorte la nature humaine de la substance surnaturelle.

Vivant dans un sècle éminemment religieux, dans un pays et dans un monde où les controverses des conciles et les questions sacrées de l'orthodoxie étaient devenues le mobile de tous les actes politiques des papes et des grands, Raphaël ne pouvait éviter de consacrer son pinceau officiel à des sujet alors les seuls qui fussent empreints d'actualité. D'ailleurs, la plupart lui étaient commandés. Il ne faisait qu'exécuter la pensée de Jules II et de Léon X, soit au Vatican, soit dans les monastères de Rome, où il régnait en maître, à condition d'être le courtisan des doctrines dominantes. C'est à cet ordre d'idées et de travaux qu'appartiennent la *Messe de Bolsène*, la *Dispute du Saint-Sacrement*, l'*Assomption*, l'*Héliodore.* Mais, en dehors de ces commandes d'apparat, si la liberté du choix et de l'inspiration lui est rendue, vous reconnaissez bientôt ses tendances naturelles.

L'*Ecole d'Athènes*, le *Parnasse*, le *Jugement de Pâris*,

et plus tard les peintures de la fable de l'*Amour et Psyché* — à la Farnésine — prouvent que le génie de Raphaël s'était nourri avec passion des propriétés et des vérités antiques ; qu'il était saturé du goût iconographique des époques classiques de l'art. Cet ensemble de décorations allégoriques, qui a élevé le palais d'Auguste Chigi à la hauteur de ceux des Médicis, étonne l'esprit et le confond d'admiration par la prodigalité des scènes, par la richesse des inventions et des beautés de détails dont ce gracieux et puissant génie a su couronner le dernier trait de son œuvre : l'*Apothéose de Psyché*. Certes, on peut dire qu'aucun poète, dans l'antiquité, n'a eu une plus intime révélation de l'Olympe et de ses habitants. Il semble que le peintre, agissant sous l'empire de visions mythologiques, n'ait fait que copier les personnages qui posaient devant lui dans le céleste empyrée.

Mais les dieux ne pouvaient faire oublier complètement à l'homme les passions terrestres; Raphaël puisa dans l'amour de saisissantes inspirations qui, toutefois, ne s'écartèrent jamais de l'idéal. Chacune de ses *manières* n'est que la distinction apparente ; la face nouvelle, la route lumineuse et révélée qu'embrasse son génie, à chaque phase, à chaque période de sa propre existence.

Un homme à qui l'ascendant de la supériorité et le charme du caractère créaient une sorte d'empire sous lequel on se sentait à la fois heureux et fier de vivre ; un artiste sans rival, ou plutôt dont les rivaux étaient autant d'amis, et dont la gloire semblait devenue une propriété commune où se confondaient toutes les ambitions, toutes les prétentions particulières, un tel homme, n'eût-il pas possédé cette éclatante et suave beauté du visage où la noblesse de la race s'alliait à une ineffable douceur, ne pouvait manquer d'attirer à lui les femmes. Or, après avoir tant aimé sa mère, pouvait-il ne pas aimer sa Fornarine ? Quelle que fût la dissemblance de ces deux sentiments, n'y devait-il pas trouver deux sources égales pour les torrents de feu dont son âme était pleine ? N'était-ce pas pour son cœur l'image du *Metauro* et de la *Foglia*,

réunissant leurs ondes dans les belles plaines de Rimini, à quelques pas d'Urbin, sa ville natale ? Tombé pour ainsi dire des bras de l'une dans ceux de l'autre (car la courte vie du Sanzio ne permet guère d'apercevoir en lui que l'enfant et l'adolescent — à peine l'homme), il s'inspira de ces deux amours ; il en but l'essence à longs traits.

Semblable à ces arbres forts qui jettent leurs pousses vigoureuses entre les rochers abruptes des montagnes, Michel-Ange avait atteint les sommets de l'énergique domaine. Raphaël, comme une fleur à la fois tendre et vivace, s'était assimilé les sucs odorants de la vie, et subissant toutes les influences délicates qui l'entouraient s'épanouissait au milieu de ses propres ouvrages comme un beau lys dans un parterre de roses. Tel est l'effet que produit son portrait peint par lui-même, dans la galerie de Florence. On y voit, à côté, la *Fornarina* qui lui sert de pendant : *Pareva viva ! viva !* dit Vasari. De la tendresse filiale à l'amour il n'y avait donc eu qu'un pas pour Raphaël : ainsi naquit sa troisième manière.

La *Sainte Famille* du musée du Louvre marque le plus haut degré de perfection qu'ait atteint l'artiste ; et cela se comprend : il ne pouvait arriver à cet apogée de l'expression qu'après être parvenu à l'apogée des deux sentiments les plus intimes et les plus profonds de la nature.

« La *Sainte Famille*, dit Quatremère de Quincy, tient » certainement le premier rang dans la catégorie des » sujets de la seconde classe, par l'importance et la » dignité de sa composition. Elle participe encore du » caractère idéal de la troisième, par l'intervention des » deux anges que Raphaël a fait si heureusement entrer » dans une scène qui, sans cette combinaison, ne se serait » pas élevée au-dessus du genre, si l'on peut dire, domes- » tique ou familier de cet ordre de représentations. La » seule présence des deux anges a dû naturellement porter » le peintre à annoblir l'ensemble du sujet, ses détails, » son action et l'expression de chaque personnage. Aussi » ne voit-on dans aucune autre de ses conceptions un » style aussi pur, aussi grandiose, un dessin aussi noble,

» un caractère de sainteté aussi clairement empreint
» dans chaque physionomie. Celle de la sainte Vierge
» surtout est l'idéal d'un certain mélange de noblesse et
» de douceur, de pudeur et de bonté, d'amour maternel
» et de dignité respectueuse. Toute la figure, dans sa pose,
» dans son costume, dans toutes les parties de son ajus-
» tement, redit ce qu'on lit sur sa physionomie. Une grâce
» céleste est répandue sur toute la composition. Elle est
» visible en la personne de l'enfant Jésus, qui, de son
» berceau, s'élance dans le sein de sa mère. La pureté du
» trait, l'expression de la tête, le mouvement et l'action
» du corps, le développement de toutes les parties,
» donnent l'idée d'une nature divine, d'un être surhumain,
» dont la peinture ne pouvait révéler le mystère et rendre
» la vertu sensible aux yeux du spectateur, que par le
» secret d'une beauté de formes supérieure à celle de la
» nature vulgaire. »

Envisagé comme architecte, nul n'égala la science de Raphaël pour la restitution des monuments antiques; il refit la Rome des Césars. D'un autre côté, les dessins exécutés pour la construction de Saint-Pierre, les esquisses et peintures retrouvées après sa mort chez Balthasar Castiglione, à qui on les avait attribuées à tort, sont une nouvelle preuve de la facilité et de l'étendue de ce génie multiple. La série des cartons d'Hampton-Court dont l'Angleterre a hérité, grâce à Cromwell, et qu'il exécuta pour les tapisseries du Vatican, vient ajouter encore aux témoignages de cette supériorité universelle et créatrice qui, s'appropriant tous les éléments de l'art, présente l'ensemble le plus complet de ses formes visibles et durables : le dessin, l'effet, la couleur.

Jésus donnant les clefs à saint Pierre, — *l'Adoration des rois*, — *les Disciples d'Emmaüs*, — *l'Ascension*, — *Ananie frappé de mort*, — *saint Paul et saint Barnabé dans la ville de Lystre*, — *saint Paul prêchant à Athènes*, — *la Pêche miraculeuse*, — *le Massacre des Innocents*, sont des compositions où l'abondance des figures, la richesse des mouvements, le ton, la fraîcheur du coloris,

l'aspect des détails et l'effet de l'ensemble, produisent les sensations d'autant de beaux poèmes ou de symphonies musicales dont l'harmonie, depuis la plus simple jusqu'à la plus chromatique, serait rendue par un grand maître avec cette puissance d'inspiration et d'exécution faite pour électriser les âmes. Dans ces œuvres admirables Raphaël accomplit l'union sympathique de l'imagination et de la science, deux facultés qui semblent si souvent s'exclure; il sut traduire en scènes d'une variété inouïe l'inépuisable fécondité dont il était doué. L'histoire de Léon X, écrite à la manière de l'antique en bas-reliefs et sous forme de frises, dans les bordures des tapisseries du Vatican, offre une suite de compositions où l'on peut se rendre compte de l'art avec lequel Rapaël sut s'approprier le goût et le système de sculpture historiographique qui décore la colonne Trajane. — Il sut aussi puiser dans l'Ancien et le le Nouveau-Testament un ensemble de sujets décoratifs qui semblent les essais, les tâtonnements de compositions plus complètes, que son pinceau exquis et sûr se réservait dans l'avenir et qu'il réalisa en partie, mais dont la mort ne lui permit pas l'entier achèvement.

Dans la *Bataille de Constantin*, dont il partage la gloire avec Jules Romain, Raphaël s'est montré inimitable comme tacticien et peintre héroïque. Mais son dernier chef-d'œuvre, la *Transfiguration*, fut, comme dit Vasari « le » plus grand effort d'un art qui ne pouvait aller plus loin, » le dernier terme qui devait marquer celui de la vie du » peintre. » Car dans la vie des hommes supérieurs tout se tient, s'assimile et se lie de telle sorte qu'il faut que leur vie s'éteigne à l'heure où leur génie jette sa dernière flamme.

Nous avons montré les travaux de Raphaël suivant les phases de sa vie, se transformant à chacune des périodes distinctes qui marquent le passage de l'enfance à l'adolescence, de l'adolescence à la virilité. Un tel génie ne pouvait subir la vieillesse ni se survivre à lui-même. Parvenus au point culminant de leur manifestation terrestre, l'homme et le peintre, la pensée et la forme, le style et la

couleur devaient disparaître en même temps. C'est ainsi que l'on voit mourir l'aloès, ce roi majestueux des champs du Midi, quand il a jeté sa pousse et donné sa fleur ; et lorsqu'il meurt, ce n'est pas non plus sans bruit ; comme le génie , sa fin s'annonce à la nature par un éclat vif et sonore. Hors de parallèle, non-seulement avec les artistes de son temps, mais avec tous ceux qui l'ont suivi, Raphaël a acquis une perpétuité de renommée qui , lorsque ses œuvres auront disparu sous l'action du temps , placera encore son nom au sommet des crêtes sublimes. Les œuvres d'un pareil génie sont formées de deux substances, l'une terrestre et mortelle , l'autre éternelle et impérissable. Elles peuvent disparaître du monde matériel , sans cesser de vivre dans le souvenir des hommes. Leur nature divine laisse au cœur une ineffaçable empreinte , pareille à cette odeur de myrrhe que les mages d'Orient portaient dans leur robe, au jour de la naissance du Christ, et qui , dit-on, parfume encore aujourd'hui les routes de la Palestine. Singulier rapprochement, coïncidence étrange et mystérieuse, à laquelle on ne peut s'empêcher de songer à propos de la *Transfiguration.* Ce tableau ne représentait-il pas Jésus et ses disciples transformant le monde ancien en monde nouveau, de même que Raphaël représentait avec ses élèves la transformation de l'art païen en art catholique ? Que si l'on veut pousser le rapprochement jusqu'au bout, ne semble-t-il pas qu'il y ait eu entre Jésus et Raphaël une sorte de reproduction d'identité à la fois terrestre et divine ? Le premier régénérant le monde moral, le second accomplissant la renaissance du monde des arts ; tous deux procédant des mêmes éléments : la douceur , — la tendresse , — la grâce , — la candeur ineffable, — la beauté de l'âme et la beauté du corps , — l'idéal pur et achevé ; tous deux, enfin, mourant au même âge : jumeaux de génie , venus tous deux du ciel et y retournant le même jour ! (1)

(1) Raphaël mourut le vendredi-saint de l'année 1520 et le trente-septième anniversaire ne sa naissance, jour pour jour.

Nous croyons utile de consigner ici, pour l'instruction et l'édification des artistes et des amateurs jaloux de connaître l'histoire complète du Sanzio, ou plutôt celle de ses œuvres et des circonstances particulières qui, à l'heure qu'il est, se rattachent à quelques-unes d'entre elles, une annexe au chapitre précédent sous ce titre :

MONOGRAPHIE D'UN CHEF-D'ŒUVRE INCONNU.

LA MORT DE SAINT-JOSEPH.

(Tableau attribué à Raphaël.)

Lorsqu'il s'agit d'un nom comme celui du peintre d'Urbin et d'un ouvrage qui lui est attribué, on ne saurait trop se mettre en garde contre deux sentiments également prompts à se manifester chez les amis des arts et également extrêmes : la négation absolue d'une part, l'engouement excessif de l'autre. C'est ici surtout qu'il importe d'invoquer l'aphorisme philosophique : « Le doute est le chemin qui mène à la vérité, » et d'examiner, avant même d'avoir vu le chef-d'œuvre annoncé, comment il peut se faire qu'un ouvrage si parfait ait échappé aux investigations des historiens pendant plusieurs siècles? Comment il a pu rester aussi longtemps ignoré du monde artistique? Pour notre part, nous avouerons que ce fut la première objection que nous fîmes lorsque, dans le courant de l'été de 1863, on nous parla de ce chef-d'œuvre comme de l'un des plus admirables ouvrages qui pût être attribué au pinceau de Raphaël. Mais des personnes fort compétentes et au courant de la destinée de plusieurs tableaux marquants de cette époque, nous certifièrent qu'un grand nombre d'entre eux se sont égarés ou perdus depuis la mort du Sanzio, et que pareil fait s'est souvent produit en Italie pour les toiles de divers grands maîtres. Depuis, le possesseur actuel de la *Mort*

de saint Joseph a déclaré qu'au moment de la vente de meubles où eut lieu l'achat de ce tableau, il avait acquis la certitude qu'il s'était transmis traditionnellement depuis cinq ou six générations dans la même famille, où on l'avait gardé religieusement jusqu'au moment où les héritiers le mirent en vente. En effet, en prenant une moyenne de cinquante ans pour chaque génération, on arrive au commencement du XVIe siècle ; or, Raphaël est mort en 1520. Il ne serait donc pas impossible que l'ouvrage fût de lui. D'un autre côté, s'il est vrai, comme on s'accorde à le croire, que plusieurs tableaux du maître ont été perdus, il se peut qu'à la suite de nouvelles recherches historiques ou esthétiques, on parvienne, à défaut de l'inscription apparente du nom sur la toile, à restituer l'œuvre à son véritable auteur et à lui trouver des caractères assez évidents d'authenticité pour ne conserver aucune incertitude sur l'attribution qui doit en être faite à Raphaël. Disons, du reste, que la foi du propriétaire de ce tableau est si vive, le désir d'escompter à beaux deniers comptants sa valeur dans un but de charité si manifeste, qu'il n'a pas craint d'en fixer le prix à 10,000,000 de francs ! — Nous avons vu de nos yeux cette annonce dans les journaux. L'exagération d'une telle réclame n'avait même pas peu contribué, — nous l'avouerons, — à nous placer tout d'abord dans cette situation d'esprit recommandée par Descartes, à quiconque désire marcher vers la certitude; mais sur ces entrefaites nous vîmes le tableau et il nous parut en effet digne de l'auteur de la *Tranfiguration*. Il porte tous les caractères de cette œuvre idéale; — il en révèle l'élévation, la complexité et l'unité de pensée ; il en réalise l'effet sur le spectateur émerveillé. Certes, ce n'est ni sa hauteur, ni sa largeur (quarante-sept centimètres sur quarante-trois,) qui en font le mérite; mais on peut dire qu'il est difficile d'accumuler plus de beautés dans un petit espace. Ce n'est point là de la peinture à la toise, comme beaucoup d'amateurs pensent que doit se mesurer toute peinture historique ; c'est un bijou pour la proportion, une miniature pour la

délicatesse et le fini. Au sentiment d'Overbeck, qui a beaucoup admiré ce tableau, la peinture n'a subi aucune restauration ; elle est dans un état de conservation aussi parfait que si elle était appliquée d'hier. La toile qui porte la pâte rouge, signe caractéristique de l'époque, est bien la toile grossière dont on se servait du temps de Raphaël, seulement, l'usure des contours a forcé de la redoubler il y a environ deux cents ans, comme l'indique l'état de la seconde toile beaucoup plus fine que la première et qui est tellement réunie elle-même aux contours qu'elle ne tient plus au bois que par quelques filaments.

Mais laissons la parole à l'éloquent possesseur du chef-d'œuvre inconnu ; il en parle du reste en homme aussi pénétré de la grandeur du sujet que du mérite de l'œuvre, en chrétien aussi fervent qu'en artiste éclairé et convaincu. — Après avoir lu la notice de M. l'abbé Nicolle, secrétaire de Son Eminence le cardinal di Piétro, il n'est personne qui ne comprenne sa conviction et ne soit heureux de partager ses croyances. Cette page brillante a le double mérite d'être l'expression fidèle d'un sentiment et la copie exacte du tableau lui-même ; elle suffira, à défaut d'une représentation plastique de l'original, à le faire connaître et apprécier de tous ceux qui ont conservé dans leur âme le culte du génie et du nom de Raphaël.

« Le sujet est la mort de *Saint Joseph*, de celui de qui les chrétiens ont coutume d'invoquer au moment redoutable qui décide de leur éternité, parce qu'ils ne doutent pas qu'il n'ait eu le bonheur de mourir entre les bras de Jésus et de Marie. Le saint vieillard est représenté étendu sur son lit de douleur, au moment où, après une douce agonie, l'âme se détache de son enveloppe mortelle. Un dernier frémissement vient de parcourir ses membres déjà glacés par le froid de la mort et dont les extrémités sont laissées à nu par un long manteau de laine jaune jeté à la traverse de son corps, qui lui sert de couverture. Les yeux sont fixés vers le Ciel objet de tous ses désirs. A l'expression de sa physionomie on reconnaît la vie contemplative et laborieuse du saint, et son bras

droit, retombé immobile et crispé sur le lit, montre en raccourci la main calleuse du charpentier de Nazareth.

» A la droite du mourant est assis le Christ dans l'attitude d'une affectueuse mais calme anxiété. Il est revêtu d'une robe de pourpre étincelante, que recouvre un long manteau bleu. Ses cheveux, — de la couleur du fruit mûr du noisetier, — comme dit Lentulus, retombent avec une grâce infinie sur ses épaules, et ses traits, d'une beauté ravissante, quoique placés entièrement dans l'ombre, laissent entrevoir le Dieu sous la forme d'un jeune homme de vingt-cinq ans. Le regard fixé avec amour sur le visage de son père d'adoption, de sa main gauche il soulève doucement sa tête comme pour recueillir son dernier soupir, tandis que, de l'extrémité des doigts de sa droite, il touche délicatement l'épaule du mourant, dans le but de réveiller son attention à cette heure solennelle. Par une disposition particulière des doigts de la main gauche, l'index est dressé et les trois derniers doigts fermés. Au premier abord, il semblerait que cette disposition des doigts est l'effet d'un mouvement naturel qui donne plus de vigueur et d'énergie au bras soulevant la tête du saint; mais en considérant attentivement l'expression de la figure du Christ, le mouvement de ses lèvres et de sa main droite, il devient évident que c'est le signe extérieur qui reflète sa pensée : il enseigne au mourant le mystère de l'unité de Dieu dans la Trinité des personnes et par conséquent le mystère de son Incarnation, et il lui confie la mission d'aller annoncer aux âmes des limbes que l'heure de la consommation des grands mystères approche. Répondant à la pensée de l'homme-Dieu, le saint vieillard jette un regard plein de foi vers le ciel; il expire dans un transport de divine résignation, et ses yeux, tout en semblant plonger déjà dans les splendeurs de la vérité divine, enseignée par le Christ, montrent en même temps l'ardent désir qu'il a de porter aux âmes retenues dans les limbes l'assurance de leur prochaine rédemption. Deux anges placés au-dessus, sur un fond obscur, contemplent avec ravissement cette scène sublime, tandis

qu'un troisième regarde vers le ciel et suit à travers les espaces l'âme qui s'envole vers une demeure plus élevée.

De l'autre côté du lit apparaît debout la douce et ravissante figure de Marie. A l'aspect de sa face pâle, de ses yeux rougis par les larmes, de ce sanglot contenu, de ses mains croisées qui retombent négligemment, on voit que son cœur est opprimé d'une immense douleur, tempérée cependant par le calme de la foi la plus vive. Cette douleur n'est pas celle d'une épouse éplorée que la mort va séparer à jamais de celui auquel sa destinée était indissolublement unie. Elle sait que le juste Joseph n'a été dans les desseins éternels son époux légal, que pour servir de fidèle gardien à sa virginité, et qu'il va recevoir la récompense due à ses vertus; mais restée seule au monde désormais sans qu'elle puisse trouver à ses côtés le fidèle consolateur qui l'avait suivie à Bethléem et sur la terre d'exil, elle assiste déjà en esprit à cette longue et douloureuse immolation de son fils, qui commence au jardin des Oliviers pour finir au sommet du Golgotha. La vue intuitive de toutes ces tribulations à venir, navre son âme; elle est près d'éclater en sanglots: mais la pensée que ces choses doivent s'accomplir pour le salut du genre humain, lui aide à surmonter sa douleur. Détournant avec effort les yeux de la scène qui se passe auprès d'elle, elle incline doucement la tête vers le spectateur, — qui représente le genre humain, — et lui jetant un regard indéfinissable d'amour, elle semble lui dire: — Vois combien Dieu t'a aimé pour te sacrifier un fils qui lui est si cher! — Vois combien je t'aime moi-même pour consentir au sacrifice de ce fils unique! — Toi qui connais ces sublimes vérités et qui en a vu l'accomplissement, — regarde, — admire, — crois, — aime, — espère — et tu mourras de la mort du juste, de la mort de Joseph!

Suit une savante et ingénieuse monographie de la même scène, au point de vue théologique et esthétique. — M. l'abbé Nicolle y aborde le difficile côté de l'idée et des convenances en fait d'art catholique. Il résume l'opi-

nion des Pères de l'Eglise sur l'époque véritable de la mort de Joseph, qui dut arriver avant le commencement de la vie publique de Jésus et de la prédication de sa doctrine.

« C'est là en effet, dit-il, une tradition respectable, appuyée sur l'enseignement de plusieurs Pères. A partir du jour où les parents de l'enfant divin le retrouvent assis, à l'âge de douze ans, au milieu des docteurs et enseignant dans le temple, il n'est plus fait d'allusion à saint Joseph que dans ce passage où il est dit : que Jésus — *doux et humble de cœur, était soumis à ses parents.* — Dès ce moment, Joseph disparait de l'histoire. L'Evangile ne mentionne pas sa présence avec Marie aux Noces de Cana, où Jésus fit son premier miracle, et ce silence, interprété par la tradition, a toujours paru une preuve suffisante que Joseph mourut avant le commencement de la vie publique du Sauveur. »

Ainsi, l'idée représentée par Raphaël est rigoureusement conforme aux enseignements de la tradition. Il ne pouvait d'ailleurs traiter un sujet plus intéressant, plus religieux, plus sublime, et qui entrât plus complètement dans l'ordre des conceptions admirables qui lui étaient si familières. Toutes les déductions sur lesquelles s'appuie M. l'abbé Nicolle, pour établir, d'une part, la distinction dans le choix du sujet, et faire ressortir, de l'autre, la supériorité de son exécution, sont des plus logiques et en même temps des plus compétentes. Mettant en parallèle la *Mort de saint Joseph* avec cet autre chef-d'œuvre de Raphaël, — *la Transfiguration*, — il ajoute :

« — Sans doute il y avait une énorme difficulté à représenter à nos yeux un miracle, un événement surnaturel. Mais le beau dans l'art réside-t-il uniquement dans le mérite de la difficulté vaincue? Ne se trouve-t-il pas plutôt dans la grandeur de l'idée et dans la perfection de l'exécution, en tant qu'elle fait ressortir et aimer la première? Or, qu'exprime la Transfiguration? Un événement isolé de l'Evangile avec une scène de pure invention qui a le tort, d'après beaucoup d'artistes, de distraire

l'attention, de l'éloigner de ce qui forme l'objet principal du tableau.

» Sur notre toile ce n'est plus un événement isolé, mais tout le Christianisme. Il y est tout entier dans son enseignement et dans ses personnages. Dans son enseignement, car toutes les vérités chrétiennes qui reposent sur un pivot fondamental viennent converger à un seul point central, — le mystère de la Sainte Trinité, d'où découlent l'Incarnation du fils de Dieu et la Rédemption du genre humain. — Dans ses personnages, car tout se réduit sous ce rapport à la divinité incarnée pour le salut de l'homme : à l'homme, dont le but constant de la vie doit être de correspondre à cet abaissement de l'Infini par la moralité de ses actions, par la sainteté de sa mort ; à la Vierge, créature intermédiaire entre Dieu et l'homme, destinée à coopérer si puissamment à l'œuvre de sa réhabilitation ; en dernier lieu aux anges, dont les priviléges et l'action ne sont pas sans influence sur cette même destinée humaine.

» Cette vaste complexité de l'idée ne se trouve pas seulement dans le nombre des personnages, elle se voit encore dans l'identité propre de chacun d'eux. En effet, lorsqu'on examine avec soin ces trois figures, on peut se convaincre que Raphaël ne s'est pas proposé seulement de les représenter à cette seule époque de leur existence, mais que, par un procédé que cette puissante intelligence pouvait seule mettre en œuvre avant de prendre le pinceau, il a, comme dans presque toutes ses grandes conceptions, composé son modèle de telle sorte, que chaque personnage représente une vaste synthèse qui renferme le résumé de toute sa vie. Ainsi, à l'expression des traits et du corps de saint Joseph, il est aisé de reconaître son innocence virginale, sa noble origine malgré sa pauvreté, sa vie laborieuse et cachée, sa fidélité à garder le dépôt que Dieu lui a confié et toutes les vertus qui l'ont honoré sur la terre et dans le ciel. Ainsi, dans la beauté et la dignité du Christ, on aperçoit son origine royale comme homme, en même temps que

l'objet des prédilection et des faveurs du Très-Haut ; dans l'expression de son visage resplendit l'intelligence, l'impassibilité divine, et l'amour infini dont il est animé pour sa créature ; dans son attitude, son costume et son enseignement, l'histoire de sa vie, son incarnation, sa passion, sa mort et sa résurrection. Que dire de l'attitude, du regard et de la beauté de la Vierge ? Tout est là : son origine immaculée, sa pureté, son humilité, ses glorieux priviléges, son initiation aux mystères dès le moment de l'Annonciation, sa coopération à l'œuvre du salut de l'humanité, ses souffrances, le glaive qui percera son cœur, mais surtout son amour pour l'homme.

» L'âge et l'expression des personnages sont en rapport avec les plus parfaites convenances. A la noblesse et à la distinction du Christ, vous reconnaissez non-seulement le Dieu, mais encore, pour la force humaine, l'être sorti des entrailles de cette ravissante créature qui est là, sous vos yeux. La ressemblance est parfaite entre le fils et la mère. Saint Joseph, au contraire, quoique représenté sous les traits d'un beau vieillard, n'a aucune ressemblance avec le fils de Marie. Il n'est évidemment que le père nourricier de Jésus et celui-ci son fils adoptif. »

Passant, pour terminer l'analyse de l'œuvre, aux beautés d'exécution et de détail, M. l'abbé Nicolle considère cet ouvrage comme appartenant à la dernière et parconséquent à la plus parfaite manière du peintre d'Urbino. Il réunit, en effet, trois choses qui se trouvent rarement dans une même composition : la beauté idéale, correspondant à la nature du sujet sublime qu'il veut traiter, la perfection du dessin et celle du coloris.

« — Pour ce qui est de la beauté idéale, dit-il, nous croyons pouvoir affirmer qu'il ne sera jamais donné à aucun peintre d'arriver à ce degré de perfection et que Raphaël a voulu se surpasser et s'est en effet surpassé lui-même dans cette composition, qu'un célèbre artiste moderne a nommé *le Vestibule du ciel*. A voir l'expression

de ces trois têtes, on dirait que Raphaël a eu le privilége de contempler la beauté surnaturelle comme à découvert. Non, jamais la sainteté de la mort n'est apparue plus vive et plus éclatante que dans cette tête de saint Joseph, d'une exécution pourtant si difficile par le raccourci qu'elle présente, et à la perfection de laquelle le grand artiste a consacré toutes les ressources de son cœur et de son esprit, et toutes les merveilleuses facultés de son divin pinceau. Ce n'est pas de la peinture, mais bien trois personnages animés, vivants. Les draperies sont traitées avec le même soin, le même fini que les figures. — En un mot, cette miniature à l'huile supporte l'examen de la loupe sans rien perdre de sa délicatesse. — Il n'est pas un pli qui ne soit raisonné. Tout est vie, tout est animation dans ce tableau où Raphaël a voulu particulièrement représenter l'instantanéité de la mort, ce que les Italiens nomment le *transito*, le moment précis du passage de l'âme à l'éternité : difficulté si grande en peinture, que le *divin jeune homme* seul, comme l'appellent encore les Italiens, a pu l'aborder et la vaincre avec tant de génie. »

Il serait à désirer que toutes les églises de France pussent se procurer une copie de ce chef-d'œuvre qui a fait l'admiration de Paris et de Rome, et dont l'authenticité vient d'éclater à Bruxelles d'une manière encore plus péremptoire. Nous lisons, à ce sujet, dans un journal, sous la rubrique de cette capitale :

« On vient de découvrir ici, au bas du tableau représentant *la mort de saint Joseph* par Raphaël, l'empreinte du monogramme et la signature du maître, avec la date de l'année dans laquelle a été peint ce tableau, qui peut passer pour son dernier chef-d'œuvre ; en voici le monogramme : — IL RA. SANSIO. A. 1520. Cette date remarquable, qui est celle de l'année même où mourut Raphaël, confirme toutes les conjectures faites par l'abbé Nicolle. »

Certes, l'heureux possesseur de ce tableau doit être dans la joie de son cœur d'avoir ainsi obtenu la preuve

de son authenticité. Tous les catholiques s'en réjouiront avec lui. Mais si nous avons un conseil à donner à M. l'abbé Nicolle, dans l'intérêt même de l'art et de la propagande de croyance et de sentiment à laquelle cet ouvrage est appelé à concourir, c'est de s'en tenir aux appréciations si érudites et si éloquentes de sa Notice, et de ne pas autoriser les journaux à supputer en millions la valeur de ce chef-d'œuvre. Il serait à craindre qu'il ne perdît beaucoup, intellectuellement et artistiquement, s'il était ainsi poussé dans les régions fabuleuses de l'or par un charlatanisme cupide et maladroit. Une pareille toile est d'un prix inestimable; tous les lingots de l'Australie ne peuvent suffire à la payer, parce qu'elle est unique. Il faut la suspendre avec respect aux colonnes du temple, en chasser les vendeurs, et ne permettre qu'aux adeptes et aux vrais adorateurs du beau d'en approcher (1).

(1) Nous avions eu raison de nous tenir en garde contre l'engouement qui s'était manifesté à l'égard du prétendu tableau original de Raphaël représentant la mort de saint Joseph. Toutes les belles choses dites et écrites à son sujet n'étaient, paraîtrait-il, que de pures imaginations et fantaisies dont l'abbé Nicolle a été l'inventeur ou la dupe. On lit en effet dans une correspondance de Rome en date du 26 juin 1863:

LA VÉRITÉ SUR LA MORT DE SAINT-JOSEPH.

Un ecclésiastique français qui vit à Rome depuis quelque temps, M. Nicolle, acheta, un jour par hasard, dans une boutique de bric-à-brac, un petit tableau qu'il paya 36 francs, et qui représente la mort de saint Joseph, Abusant de l'inexpérience du propriétaire, quelques mauvais plaisants lui suggérèrent qu'il avait trouvé un Raphaël, et le propriétaire les crut. Grand fut l'émoi dans le monde artistique quand cette nouvelle y fut répandue, à grand renfort d'annonces et d'articles de journaux. M. Nicolle montra son tableau à Paris, à Florence, à Munich, à Dresde, à Vienne, et revint à Rome sans avoir trouvé d'acheteur. On avait répandu le bruit que le roi de Prusse avait en vain offert un million de cette toile. Mais les journaux de Berlin firent bientôt justice de cette invention. Cependant, des juges compétents dont on s'était permis d'alléguer le témoignage, se crurent en devoir de parler. M. Overbeck, par exemple, protesta par la voie des journaux, qu'il n'avait jamais attribué à Raphaël le tableau en question, ainsi que le prétendait le possesseur dans une brochure. Enfin, l'*Osservatore romano*, qui avait eu l'inconcevable complaisance d'insérer de longues réclames en faveur du pseudo-*Raphaël*, vient de recevoir un *communiqué*, dans lequel on lui apprend que la *Mort de saint Joseph* est une copie, une réplique ou tout au plus un original de Charles Maratta, et que l'Académie de Berlin, dont on avait exploité l'autorité, s'est prononcée dans ce sens par l'organe du *Haude-et-Spener,* nº 274.

TROISIÈME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

XXVII

LES ROYAUMES INTELLECTUELS.

ÉPOQUE MODERNE.

(Weimar. — Coppet. — Ferney. — Munich.)

A côté des empires qui sont bornés par une ceinture politique et dont la place est indiquée sur la mappemonde des diplomates, il existe des royaumes qui n'ont ni barrières, ni limites. Leur nom, consacré seulement par les travaux de l'intelligence et les œuvres du génie, exerce une influence considérable sur l'avenir de l'humanité ; il détermine et fixe les destinées du monde social. Le premier de ces royaumes, la première de ces cités lumineuses dont le flambeau dégageant l'esprit du temps en a refoulé les ténèbres et marqué la route, — ce royaume, ou plutôt cette capitale désignée sur la carte d'Europe par un point

imperceptible, mais qui tient une si grande place dans la pensée littéraire et philosophique, dans l'art et la civilisation du dix-neuvième siècle ; c'est Weimar. — Weimar fut pendant plus de cinquante ans la véritable Athènes moderne. Là, philosophes, érudits, poètes, artistes, écrivains, se groupaient autour d'un monarque plus grand que tous les rois sur leur trône, car sa couronne brillait d'un éclat incontesté, car son sceptre relevait autour de lui tous les fronts au lieu de les abaisser. Les Herder, les Wiéland, les Lessing, les Schiller, les Iffland, les Ichelling, les Schlegel, formaient la cour de ce prince de l'histoire, de la poésie, de l'éloquence. Là se dressait sur sa renommée universelle comme sur un piédestal, la grande figure de Gœthe. On peut le dire, Gœthe a personnifié dans ses ouvrages le monument intellectuel de l'époque. Son esprit a reflété l'ensemble de la création. Tout le développement de la science et de la philosophie de son temps a été contenu dans sa boîte osseuse. Sa physionomie, noblement belle et régulière, semblait elle-même l'image vivante de cette forme distinguée et suave dont il sut revêtir la littérature, et l'on a pu dire de lui sans exagérer la métaphore, que « la poésie du siècle se répercutait sur l'airain sonore » de ses facultés, comme les rayons de l'aurore sur la » statue de l'antique Memmon ». Tel est le propre du génie ; il attire et embrasse toutes choses ; il se les assimile en quelque sorte, et les fond à son creuset pour les rendre ensuite au monde sous des formes nouvelles, en mille conceptions admirables. Ainsi, l'Orient enfanta dans l'âme de Gœthe le *Diwan* des Hindous ; le Midi lui inspira les *Elégies romaines* ; le Nord se concentra dans ses œuvres nationales en ballades, en légendes et en scènes dramatiques, dont *Gœtz de Berlichingen*, *Faust*, *Iphigénie* et *Wilhelm Meister* resteront comme la plus ravissante expression.

A cette époque de rayonnement littéraire qui de l'Allemagne s'étendait sur toute l'Europe, la cour ducale de Weimar avait aussi sa reine. L'esprit et le cœur de la femme supérieure s'épanchaient avec abandon dans ces

conversations célèbres dont la princesse Amélie dessinait les méandres, et où les hommes de génie qui l'écoutaient aimaient à s'égarer et à se reconnaître au détour d'une ingénieuse digression, soit par un mot profond, soit par une grande pensée devenue pour eux le fil d'Ariane. On retrouvait, chez cette princesse si bien douée, la grâce fine des Médicis moins la galanterie capricieuse et despotique, les qualités naturellement aimables, moins les vices recouverts de fleurs : noble exemple légué à une autre femme également distinguée qui devait plus tard régner à son tour sur cette cour d'élite, la duchesse Louise ! A cette époque, la France, déshéritée pour un moment, semblait avoir remis aux mains de l'Allemagne l'emploi de ses forces créatrices. La source intellectuelle s'était déplacée dans la tourmente révolutionnaire. Elle coulait à pleins bords dans les frais bassins de Tiefurth, comme naguère dans ceux de Trianon. Les nymphes de Coustou, chassées des labyrinthes de Versailles, s'étaient réfugiées sous les charmilles de la Saxe. Ce fut alors que, pour rendre en ces temps de désorganisation sociale un hommage plus éclatant au principe d'autorité qui assure la stabilité des empires, on vit la poésie et l'imagination, l'esprit et l'éloquence, la comédie et la philosophie, abdiquant devant le pouvoir leur propre puissance, déposer à la porte du palais de Weimar cette carte de visite : — *Gœthe, conseiller intime et ministre d'Etat.* — Etait-ce là une œuvre de courtisan, comme on l'a si durement reproché au grand homme ? Non, c'était plutôt une œuvre de haute raison ; car ce n'est pas un des moindres titres de Gœthe à l'illustration et à la reconnaissance de la postérité, que d'avoir écrit en tête de ses livres cette pensée, qui est tout un programme philosophique et social : « Les » vrais hommes de génie ont toujours conservé et non » détruit la société. »

Non que Gœthe fut un esprit opposé aux progrès sociaux, loin de là. Si ses opinions avaient le vague et le nébuleux qui caractérisent le tempérament de sa nation, il était néanmoins facile de distinguer à travers

leurs nuages ces terribles éclaircies qui dévoilent la profondeur des cataclysmes. Sous le masque calme et rassuré qu'il portait dans sa vie, on pouvait lire les inquiétantes promesses de l'avenir : tels les feux intérieurs des volcans souterrains hésitent à se faire jour, contenus qu'ils sont par les neiges impénétrables qui couvrent leurs sommets. Gœthe fut l'expression d'une ère paisible et philosophique qu'il sut faire naître et gouverner, mais dont il ne pouvait être le maître qu'à la condition de vivre toujours. Aussi, après lui le volcan a éclaté ; la lave a coulé brûlante à travers les plaines tranquilles qu'arrosent le Rhin, le Danube et la Vistule ; l'esprit des Bœrne, des Heine, des Wirth, a précipité la patrie allemande hors du ciel philosophique, dans la région de l'action et la sphère des tourmentes. Les théories vaporeuses, les effluves de la pensée, les brouillards poétiques et métaphysiques, finissent toujours par se condenser ; les faits ne sont que des idées concrètes.

L'astre de l'intelligence a, comme le soleil, le privilége de réchauffer et de vivifier toutes choses autour de lui. Weimar dut à Gœthe l'ineffaçable sceau qui a marqué son nom d'une gloire durable. Une pléiade nombreuse d'illustrations artistiques et littéraires brilla de ce sol choisi sur le monde. Distribuant partout la lumière, elle fit participer les contrées les plus lointaines aux bienfaits de son influence morale et civilisatrice. Ce n'était point là seulement un monde élégant, une société de salon spirituelle et polie comme celle de l'hôtel de Rambouillet, un laboratoire de madrigaux et de petits vers ; c'était un foyer d'amour pour le beau, de chaleur intellectuelle et pensante, un centre d'attraction qui aspirait, même des deux Amériques, les talents égarés et cherchant leur route. L'esprit du Jupiter Olympien de la littérature allemande animait l'esprit des autres. Il enflammait les plus tièdes, il inspirait les moins doués. En présence du fier patriarche dont les traits respiraient à la fois la douceur et la beauté d'un dieu, comme s'ils en étaient la pure émanation, chacun se mettait facilement à l'unisson, chacun se sentait

capable de comprendre les œuvres du poète et de les admirer ; les bouches les plus rebelles prononçaient d'elles-mêmes les strophes de Mignon ; les yeux les moins attendris se remplissaient de larmes aux stances touchantes d'Egmont, de Werther ou de Marguerite. De même qu'il présidait aux discussions les plus sérieuses sur la philosophie, sur la poésie, l'histoire et la métaphysique, Gœthe dirigeait en personne les fêtes et les plaisirs. Il donnait aussi bien le ton à l'orchestre des musiciens qu'aux concerts de la muse. Il avait organisé des représentations où figuraient, dans d'innombrables quadrilles formés de princesses du sang et de hauts barons, de filles de ministres et de fils de rois, les personnages des drames et des poèmes les plus célèbres de son pays. Il avait mis pour ainsi dire en action toute la littérature allemande. On voyait dans ces spectacles de cour son propre fils jouer Méphistophélès, et les enfants de Schiller figurer dans les chœurs. C'était, nous l'avons dit, plus qu'un beau monde élégant et pimpant, fier et doré, c'était un beau monde savant, instruit, plein à la fois de naturel et de dignité, de noblesse et de grâce, sachant à propos incliner la majesté de la race devant la majesté du talent.

De véritables artistes s'étaient formés sur le théâtre d'Iffland et de Gœthe. Au sortir des fêtes de Weimar, ces artistes firent l'enchantement de l'Allemagne. Rossini lui-même, le grand maëstro qui, bien que disparu de la scène, tient encore à l'heure qu'il est l'oreille des dillettanti du monde entier suspendue à ses immortelles mélodies, Rossini y gagna son auréole. Plus d'une fois ses opéras furent représentés sur la scène de Weimar devant un parterre de grands hommes, et certes ils ne perdirent rien de l'effet et du retentissement qui devaient les accompagner à avoir Hummel pour chef d'orchestre.

Le génie de Gœthe, véritable microcosme intellectuel, reflétait dans son prisme tout ce que l'esprit humain pouvait concevoir de plus grand et de plus beau. Il résumait dans son entendement toutes les harmonies naturelles ou de convention. Il était sublime : il était dieu — dieu de

la poésie, de la science et de l'art, car il en dirigeait les travaux et commandait à leurs maîtres. Weimar fut le temple de Gœthe. Pendant près d'un siècle, il traça du fond de ce sanctuaire à la foule des écrivains, des penseurs et des artistes de son temps, un large et splendide sillon. Durant cette longue période, rien ne se passa dans la sphère des idées sans que Gœthe y fut mêlé, sans qu'il pût dire : « J'ai là ma part de volonté, de personnalité » et d'influence. » N'est-ce pas lui en effet qui créa Byron, Walter Scott, Henri Heine, Thomas Moore, Uhland, Chateaubriand? Lamartine, Hugo et toute l'école romantique sont sortis de ses flancs féconds comme les Muses du sein de Mnémosyne. Aucun grand fait social, politique ou littéraire ne retentit dans le monde sans que les échos de Weimar en aient porté le bruit aux quatre coins de la terre, sans qu'ils en aient rendu hommage à ce magnifique génie qui retourna au ciel, sa patrie, le 22 mars 1832. Ce jour-là même le printemps renaissait, comme pour servir d'emblème à sa gloire toujours jeune.

Roi de la pensée, Gœthe ne pouvait manquer d'avoir une sépulture royale. Il fut inhumé dans le caveau de la famille grand-ducale, à côté de Schiller, ce prince du drame. Par cette hospitalité de la mort, Charles-Auguste associa dignement ses honneurs terrestre à une illustration supérieure. En partageant sa dernière demeure avec ceux à qui il avait offert pendant la vie la moitié de son palais, il confondit habilement sa mémoire avec leur immortalité. C'était comprendre en homme d'esprit et de goût la grandeur de sa propre histoire et les intérêts de sa descendance. Aussi le nom du duc de Weimar reste désormais attaché pour la postérité aux noms des deux poètes : les palmes de la noblesse de race forment avec celles du génie une digne couronne au-dessus de cette tombe glorieuse.

Vers la même époque et à quelque distance de ce séjour illustre à tant de titres, s'agitait le personnel d'une cour non moins célèbre. Une princesse de l'intelligence réunissait également autour d'elle une partie des grands esprits de l'époque. Madame de Staël régnait à Coppet comme

Voltaire avait régné à Ferney, comme Gœthe régnait à Weimar. Madame de Staël, cette femme de génie faite homme, connaissait la grande-duchesse Louise. Ces deux pôles s'attiraient, bien qu'ils fussent composés d'aimants divers. Mais une distinction naturelle, une mutuelle sympathie née du goût des lettres, du penchant prononcé pour les arts et de cet amour éclairé du bien et du juste, ces grandes vertus sur lesquelles reposent la stabilité des états et le bonheur des peuples, les avaient rapprochées. On peut croire que madame de Staël avait pris sur Weimar le modèle de Coppet, et qu'elle avait puisé dans la société de Gœthe, de Schiller, de Wieland et de la duchesse Louise, l'idée de cette cité nouvelle où l'on retrouvait dans les réunions, dans les jeux de l'esprit et les plaisirs du monde, l'entrain, l'animation, la grâce et l'intérêt des fêtes de sa rivale. Mais, rongée d'ambition, tourmentée du démon de la politique, madame de Staël ne fut jamais heureuse. Fille d'un ministre de la légitimité, elle rêvait pour courtisan un héros populaire. Il lui fallait, femme de génie, doubler sa gloire avec le manteau d'un grand homme, comme femme du monde elle doublait sa robe ballante avec la moire d'un vertugadin! La prétention de ce génie tout masculin de régenter l'Etat et de toucher à l'œuvre des chancelleries, gâta sa destinée et assombrit sa vie. Elle lui dut son exil et ses mécomptes. Certes il lui en coûta cher d'avoir voulu présenter elle-même à Barras le prince de Talleyrand, et d'avoir mis sur le piédestal cette statue du commandeur qui lui apparut dans son sommeil d'une façon si inquiétante, et paya en fin de compte son patronage de la plus noire ingratitude. Souvent on entendit chez elle, au milieu des conversations et des rires, à travers le doux murmure du sentiment ou les éclats de l'éloquence, gronder l'orage des désenchantements et des colères politiques. Le bruit que faisait dans le monde un autre génie plus puissant par l'action, soulevant dans le cœur de Corinne des flots de jalousie et d'amertume, interrompait parfois les pastorales et les opéras du théâtre de Coppet. Plus d'un ordre émané de

la volonté sévère qui régnait à Paris — et qui se montrait peut-être un peu trop sensible aux allusions de la moderne Sapho — vint brusquement faire tomber le rideau et tracer autour du petit château suisse ses lignes de circonvallation despotique.

Ce n'était pas sans efforts, on le voit, que tentaient de se reconstituer, dans la lutte des partis et le choc des événements, ces centres où les esprits distingués venaient goûter les charmes du rapprochement, où se réfugiaient ces intelligences délicates qui voulaient sauver du naufrage la sociabilité et l'élégance française, déjà bien désapprises depuis Ferney !

Ferney ! Que de grands et précieux souvenirs se rattachent encore à ce nom ! C'est là que pendant vingt ans trônèrent aussi dans une individualité unique, l'esprit, la poésie, le savoir, l'éloquence, la malice, la haine de l'injustice et l'amour de la vérité. Voltaire appelait Ferney « l'auberge de l'Europe ; » c'en fut bien plutôt la mosquée ; car là Mahomet n'était pas seulement un sultan glorieux et opulent, c'était en quelque sorte une divinité qui, par la générosité, le dévouement, les sacrifices, vivifiait autour d'elle tout le pays, comme elle avait vivifié le monde par le souffle de son âme, par l'accent dominateur de son verbe. C'est de Ferney que partit le célèbre acteur qui occupa si longtemps la scène, pour venir terminer à Paris, dans l'hôtel du marquis de Villette, sa tragédie d'*Irène* et la comédie de sa vie philosophique et littéraire. C'est de Ferney que sont sorties les paroles qui eurent, comme les échos des Alpes faits pour ébranler les roches et déraciner les chênes, des retentissements à culbuter les trônes, des bruits à faire trembler les rois. Il ne faut pas jouer avec le feu : il ne faut pas jouer avec le génie ; car le génie est un feu qui atteint et dévore les plus grandes puissances de la terre, lorsque, dédaignant de compter avec lui, elles ne le mettent pas de leur côté.

Ne croyons pas que tout soit perdu parce qu'il n'existe plus aujourd'hui de patrie distincte pour les penseurs, pour les philosophes et les poètes, parce que les portes

de la Mecque intellectuelle, où se rendaient autrefois en pélérinage les beaux esprits de France, d'Angleterre, d'Italie et d'Espagne, ont été fermées. Ne disons pas adieu aux grandes idées, aux doctrines généreuses, aux pensées neuves et originales, parce que nous avons été contraints de déchausser nos sandales et de monter pieds nus les degrés du temple. Les souches peuvent avoir été rompues jusqu'à la racine, et des rameaux renaître encore et lancer vers le ciel leurs pousses verdoyantes. La poésie et les lettres, ces fleurs de l'intelligence ; les beaux-arts, ces fleurs du goût, sont vivaces sur notre sol. Après les capitales qui leur servent de serre et de foyer, après Paris et Rome, après Florence et Munich, — Munich ! cette autre Athène qu'illustrent à jamais les chefs-d'œuvre de sa Glyptothèque, que couvre et protége le souvenir d'un roi connaisseur (1), qu'immortalise le génie des Cornélius, des Thornwaldsen, des Kraus, des Karl Pilotz ; — après Ferney, après Weimar et Coppet, nos royaumes intellectuels du midi montrent avec orgueil au monde leur poétique couronne. Marseille, Nîmes, Agen, Lyon, Bordeaux, Toulouse, convient à leurs fêtes annuelles l'élite des hommes de talent. Là, l'esprit des Méry, des Autran, des Jasmin, des de Laprade, des Reboul, des Mistral, des Roumanille, peut ressusciter parmi nous la brillante pléiade du seizième siècle, et nous restituer Montaigne et Cyrano, Remi-Belleau et Ronsard, Desportes et Clémence-Isaure. Avec plus d'accent, avec un sentiment plus pur et plus achevé de la forme, avec plus de virilité peut-être que leurs aînés, ces poètes, ces écrivains aimés, perpétuent parmi nous la fine tradition gauloise. Vienne l'ère pacifique attendue et promise, vienne le calme souhaité des événements et des discordes politiques, et nulle terre plus que notre terre de France ne sera féconde en chants immortels, en pages éloquentes, en œuvres durables. Donc rendons grâces aux cités intellectuelles de l'Allemagne ; remercions-les sur-

(1) Le roi Louis de Bavière.

tout d'avoir servi de phare à l'avenir, et de nous avoir montré dans le jeu de leurs passions comment on s'inspire des nobles exemples et comment on les imite.

Après cette digression qui s'applique au monde universel de l'intelligence, c'est-à-dire aussi bien à tout ce qui vit d'art que de littérature, nous procéderons à la discussion philosophique des éléments qui constituent l'esthétique et la critique envisagées à un point de vue purement moderne : cette discussion formera la dernière partie, c'est-à-dire le corollaire de notre cours.

XXVIII.

DU SENTIMENT CRITIQUE DANS LES ARTS :

La critique d'art est, comme la poésie, primesautière et absolue parce qu'elle naît d'une inspiration, d'un sentiment. On n'est bien jugé que par ses pairs, pour les vers comme pour la sculpture et la peinture. Mais doit-on entendre par là que les rimeurs seuls sont capables de juger les poètes, de même que les peintres et les sculpteurs ne peuvent être légitimement appréciés que par ceux qui manient la brosse ou le ciseau? Loin de là : nous pensons que les artistes trouvent de meilleurs juges parmi les hommes littéraires que parmi les gens de leur métier. Chez l'écrivain, en effet, outre la possession du savoir et l'habitude de la forme, outre le style et le rhythme, — pas de parti pris, — il émet son jugement d'après ses impressions et sa conscience ; tandis que chez l'homme de métier, c'est le plus souvent la passion, c'est la tendance de procédé ou d'école qui dominent ou dirigent la critique. Que les artistes cessent donc de s'élever contre leurs Aristarques littéraires et de les répudier par ces paroles sans bon sens comme sans justice : « Ils ne » sont pas connaisseurs. » — Sans doute, s'il ne s'agissait en pareille matière, que d'analyser le procédé, de déterminer la valeur matérielle de l'œuvre, la fermeté du pinceau, le coup de main de l'ouvrier, sa méthode plus

ou moins simple ou compliquée de gâcher la pâte, de broyer l'ocre, le lapis et la terre de Sienne, on pourrait s'en tenir aux spécialités et prier messieurs tels et tels de quitter l'équerre ou la brosse pour prendre la plume. Mais les arts ne vivent pas seulement de marbre et de couleur, ils se nourrissent aussi d'idées, de pensées, de combinaisons frappantes, ingénieuses, naturelles ou dramatiques. Pour bien analyser et apprécier ces éléments divers, il faut avant tout des hommes de goût, d'imagination et de sentiment. Or, ce sont ces hommes-là seuls qui peuvent faire faire un pas à l'art, parce qu'ils lui indiquent ses défauts et ses mauvaises tendances. Eux seuls peuvent le corriger, lui démasquer ses voies, lui dévoiler le plus riche filon de ses trésors et de ses délicatesses, lui montrer son véritable avenir. C'est surtout l'observation de la convenance qui constitue la justesse du sens artiste, l'équilibre intellectuel dans une composition, — et il faut le dire, — ce manque de convenance, si commun depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, a souvent appelé le sentiment critique à s'exercer et à développer ses jugements dans de sévères considérants. Que de sculpteurs, par exemple, ont la prétention de vouloir animer leurs sujets — qui doivent rester calmes et n'être puissants que par la pure beauté des formes — de passions et de mouvements qui n'appartiennent qu'à la peinture !

Dirons-nous encore avec Winckelmann que le Laocoon offre un des plus parfaits modèles de l'art grec, et qu'Agésandre est supérieur à Phidias? Le mot de ce mercier qui s'écriait naïvement devant le Laocoon : « ce » monsieur parait avoir beaucoup de désagrément avec ses » anguilles ! » ce mot montre mieux que toutes les critiques jusqu'à quel point, par l'exagération des poses et de l'effet que l'auteur a voulu produire, ce groupe est près du mauvais goût ; jusqu'à quel point, en un mot, l'œuvre manque de convenance. Parmi les ouvrages modernes, le *Philopœmen* de David nous a toujours semblé mériter le même reproche. Ce guerrier s'efforçant d'arracher un

javelot de sa cuisse transpercée, nous paraît en sculpture, voisin du ridicule. — Cette tête coiffée d'un casque, seul vêtement qui accompagne la nudité du héros, ne prête pas moins au sourire. Il en est de même du *Leonidas* de David — l'ancien — et d'*Enée racontant ses aventures à Didon* de Paulin Guérin. — Un casque pour toute draperie ! — C'est là une beauté de convention, grotesque assurément, et qui ne sied pas mieux aux héros de l'antiquité, que le colback n'irait à un grenadier de la garde, s'il prenait fantaisie à un sculpteur moderne de représenter tout nu, dans un jardin ou une galerie, quelque héros de Magenta ou de Solferino. *Le soldat de Marathon*, au contraire, est en tout admirable parce que sa pose, languissante et naturelle, se combine harmonieusement avec le motif qui détermine sa mort, parce que le sujet nu éveille aussitôt dans l'âme un sentiment de compassion et de sympathie qui éteint le sentiment critique. — Ici le personnage perdrait évidemment s'il était vêtu ou accompagné d'un accessoire quelconque.

Toute inconvenance plastique, toute exagération d'effet en sculpture prête donc le flanc à la critique. Elle appelle le reproche et non l'approbation. Elle court à l'encontre du but qu'elle se propose d'atteindre ; elle le détruit en quelque sorte en le dépassant. Les efforts convulsifs de la nature, les développements du drame, les frémissements de la passion humaine, n'appartiennent qu'à la peinture. La sculpture doit se garder d'envahir un domaine où elle se trouve mal à l'aise. La simplicité est déjà pour elle une qualité. Pudique comme la jeunesse, la sculpture emprunte à la seule nature sa magie et sa beauté. La sculpture est avant tout un art d'imitation : — c'est le réalisme pur, éclairé d'en haut par l'idéal : — c'est Eve se montrant à l'homme avant le péché. La peinture, elle, est libre d'entrer dans toutes les avenues qui conduisent au temple ; de se mêler aux hommes et aux choses de tous les temps, de tous les lieux, de tous les rangs. Aussi est-ce dans les ouvrages de littérature et d'histoire qu'elle puise et choisit à son gré ses sujets. C'est là que les grands peintres

vont chercher les plus sérieux motifs de leurs inspirations. Il y a donc intérêt véritable pour les artistes à écouter et à faire leur profit des observations et des jugements portés par les écrivains. D'ailleurs est-il beaucoup d'artistes qui aient fait du style une étude assez approfondie pour écrire? En seraient-ils plus avancés au point de vue de leur art? Nous ne le pensons pas. Il est plus rationnel et plus utile que les architectes, les statuaires et les peintres, sachent manier le compas, le ciseau et la palette plutôt que la plume. Nous sommes néanmoins les premiers à constater le mérite qu'ont acquis, comme écrivains *ex professo*, quelques artistes de l'école dite romantique. Il en est parmi eux certains qui ont produit des pages de critique remarquables, et qui ont fait preuve de souplesse et d'élévation dans cette partie de leur talent. — Delacroix, Lehmann, Laviron, ont publié dans les revues des articles qui valaient des leçons d'esthétique faites en plein Collége de France ou en Sorbonne. Mais ce sont là de rares exceptions. — Au demeurant, — l'éloquence incisive et philosophique de M. Beulé en est un témoignage — rien ne vaut pour les artistes l'appréciation d'un lettré érudit et penseur, dont les études et les méditations ont été longtemps dirigées vers l'histoire de l'art et qui en comprend la haute signification, — d'un lettré nourri de plastique grecque, de dessin archaïque et de couleur étrusque, aussi bien que de toutes les saveurs et de toutes les fantaisies des écoles modernes — d'un docte qui rêve avec Platon et discute avec Praxitèle sous le péristyle du temple de Delphes, avant d'aborder sous le portique de la Pinacothèque, Henri Heine, Schlegel et Cornelius.

Est-il par exemple, de meilleures autorités en pareille matière que les écrivains de la pléiade qui succéda au cénacle de 1830? Qui a répandu plus de vie, de lumière et d'encouragement sur les œuvres des artistes modernes que MM. Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Saint-Victor, Thoré, Clément de Ris, Coligny, Mantz, Esquiros? — Personne dans le monde des arts n'a oublié ces char-

mants salons sortis de la plume qui écrivit *Albertus et Fortunio*, de celle à qui l'on doit *Mademoiselle de La Vallière, le Roi Voltaire et le Quarante et unième fauteuil.* Loin donc de proscrire les gens de lettres comme critiques d'art, loin de les craindre ou de les récuser, il devient nécessaire que le rapprochement s'opère de plus en plus entre la plume et la palette. Il importe à la bonne direction comme à la gloire des artistes qu'ils fassent bon ménage avec les écrivains. Et d'abord, qui peut fonder la réputation des sculpteurs et des peintres, si ce n'est le journaliste, — le critique? — Livrés à eux-mêmes — sans boussole et sans criterium — sans conseils, sans trompettes et sans thuriféraires, la plupart d'entre eux, — si réel que fût leur talent, — nous ne parlons pas du génie qui a des ailes en naissant et qui vole de lui-même, — la plupart des artistes resteraient dans l'ombre si l'on ne parlait pas d'eux. La critique est le rayon éclatant ou pâli, vert ou jaune, qui, en passant sur leurs œuvres, les fait sortir de l'obscurité. C'est le nouvelliste — le poète hardi — l'écrivain original, qui font valoir la statue ou le tableau, qui placent l'auteur sur le pavois et signalent son ouvrage à l'attention de la foule. Les plus belles compositions resteraient souvent ignorées et inadmirées dans nos temples, sans la cloche d'airain retentissant qui appelle et convoque les fidèles. Les écrivains seuls sont aptes à constater ce qu'il y a de noble, d'inspiré, de véritablement grand dans les efforts continus des artistes vers la souveraine perfection. Il n'y a qu'eux pour leur montrer, — à travers les caprices d'une indépendance qui semble de nos jours se jouer dans le chaos, — la route sûre, le but suprême de l'art.

Une conception nouvelle d'un intérêt véritable pour l'ensemble de l'œuvre sociale vient-elle à se produire, les critiques s'en saisissent, la discutent, la signalent, et aussitôt mille compositions d'architecture, de peinture de statuaire, de céramique, d'art industriel, sont attirées et subissent l'influence de cette composition supérieure. La mode s'en empare; le goût la transforme et l'applique.

— C'est la monnaie de la pièce d'or qui s'échange et qui circule ; — mais cette monnaie est elle-même une richesse et sa vulgarisation devient pour tout le monde un bienfait. Les écrivains, en un mot, ont mission de ramener les artistes que l'imagination et la fantaisie égarent souvent dans les labyrinthes de l'individualisme, au sentiment général, au besoin qu'éprouve la société de se nourrir de productions conformes au bon goût, de spectacles où ses meilleurs instincts, ses tendances les plus saines, ses passions les plus honnêtes, ses aspirations les plus généreuses, puissent trouver leur aliment et leur complète satisfaction. — Car enfin, qu'est-ce que l'artiste digne de ce nom, si ce n'est un homme doué de puissance, réunissant dans son intellect toutes les conditions nécessaires à la manifestation éclatante d'une pensée supérieure, — faisant intervenir dans ses œuvres l'emploi des facultés les plus chaleureuses et les plus intimes de l'âme — parfois la sensibilité — souvent l'esprit — toujours les convenances et l'inspiration ? Sans agir précisément dans un but d'intérêt immédiat et usuel, celui-là est vraiment créateur qui, en traduisant les impressions de son cœur, en racontant sa vie, ses douleurs ou ses joies, nous entraîne, nous captive, associe forcément notre sympathie ou notre admiration à la vie répandue dans ses ouvrages. Traduire son cœur, c'est exprimer le sentiment de la foule : c'est toucher la corde résonnante du succès. — Ces vérités sont communes aux arts et aux lettres. Ainsi, sous quelque point de vue qu'on envisage les manifestations de la pensée de l'homme — créer, composer, écrire, peindre, sculpter, chanter, bâtir, — ce sont là autant de représentations permanentes, mais idéalisées, transfigurées, d'un état humain ou social, antérieur ou actuel, qui ne peut se produire, s'affirmer et se perfectionner que par le sentiment critique. Il faut que ces modes divers d'expression répondent à des croyances générales, — à des instincts éternels ou à des émotions passagères. Mais pour se fixer, prendre un corps et vivre, chacun de ces modes de l'art a besoin d'être annoncé et soutenu par

l'écrivain. — L'écrivain porte en avant le flambeau destiné à éclairer la marche de l'artiste, de ce roi souvent ingrat, de cet Aladin dédaigneux qui pourrait mourir ignoré, sans la lampe merveilleuse que la critique à l'œil sagace fait briller devant lui.

Quels que soient les obstacles qui s'opposent à l'enfantement des œuvres suprêmes de la pensée, dans les arts comme dans les lettres, ces œuvres sont le souci et la nécessité des temps. Elles paraissent à leur moment; elles éclosent à l'heure prédestinée et fatale. « Aristophane » et la ciguë n'ont pas vaincu le philosophe athénien; » les rigueurs ou les indifférences du siècle ne retarderont pas d'une seconde l'accomplissement des destinées qui doivent révéler avec éclat l'artiste. Mais il faut que les teneurs de palette, comme les teneurs de plume, sachent entendre la critique. Ce sont les penseurs et les philosophes qui envisagent froidement et sagement le mouvement intellectuel de l'époque. Ce sont eux qui réfléchissent pendant que les artistes travaillent, qui méditent pendant qu'ils s'amusent, qui prennent à cœur leur gloire pendant qu'ils la dépensent follement et qu'ils la perdent. Cette gloire, cette illustration de l'artiste, n'est pas moins chère à l'écrivain que la sienne propre; il l'estime à l'égal de la grandeur et de la pérennité de l'art.

Donc, que le faisceau se groupe et se concentre dans chaque province, dans chaque cité, dans chaque école, dans chaque genre. — Que des conférences, des cours, des leçons s'instituent dans nos grandes villes pour y développer, en théorie comme en pratique, les sujets les plus conformes à la nature de chaque zône intellectuelle et artistique. Décentralisons notre esprit gaulois, pour la plus grande perfection, le plus grand honneur et le plus grand rayonnement de l'esprit français. Les flots de la pensée semblent se soulever aux quatre coins de notre horizon national. Les vapeurs se dissipent sur la mer tempétueuse de la politique et des affaires. Le soleil veut luire pour tout le monde. Il faut que chacun sente, espère et jouisse. Il faut que chacun vive de sa vie naturelle,

bienveillante et forte. Le génie du Nord ne ressemble pas à celui du Midi. L'Orient inspire à l'homme d'autres conceptions que l'Occident. Ainsi, que chacun se range sous son drapeau de prédilection, que chacun y inscrive même cet axiôme d'atelier : « On fait dans sa nature » ; mais que personne n'oublie que si la nature est partout grande, variée, sublime, c'est parce qu'elle est harmonieuse. — Or, l'harmonie dans les arts, c'est par-dessus tout la convenance et le goût. Le critique est appelé à exercer sur toute composition intellectuelle l'action du moraliste, sinon de l'instituteur de métier, du maître. — Mais on sait que le moraliste ne parvient pas toujours à convaincre et à corriger ceux à qui s'adressent ses leçons. S'il ne réussit pas à convertir l'homme vicieux ou égaré, du moins peut-il le forcer à convenir de l'excellence de sa morale. — Tel est le but que poursuit la critique dans les arts. Elle n'a d'autre prétention que d'être un guide désintéressé, par cela même sûr, un censeur utile dans sa franchise, un causeur qui discute et ramène les questions à leur véritable point de vue, une torche qui projette la lumière dans la nuit du doute, sur les incertitudes d'une carrière souvent dévoyée et découragée.

L'esprit humain ne poursuit pas toujours de lui-même une marche ascendante. Les événements sont là qui, s'ils lui servent souvent de stimulant, lui opposent parfois des obstacles et des temps d'arrêt. La critique discerne et signale à l'artiste les éléments, les écueils, les *rémoras*. — Elle lui montre ce qu'il faut éviter, élaguer ou choisir. Elle bat le tambour en avant de la cohorte, pour animer et diriger les soldats enrôlés sous la poétique bannière.

Dans l'état actuel de la civilisation et du gouvernement des nations, on ne saurait nier que ce soit l'Etat qui, disposant des ressources matérielles par ses budgets, et des ressources intellectuelles par ses chaires et ses professeurs, doive prendre tout d'abord la direction des beaux-arts. — Dans l'ensemble de ses constructions, de ses monuments civils, religieux, militaires, son savoir, ses tendances et son goût doivent dominer. — C'est à lui

qu'il appartient d'indiquer le premier aux écrivains, aux critiques, l'esprit dans lequel il entend que soient conçus leurs travaux d'encouragement ou de redressement dans le domaine des arts ; c'est à lui de leur tenir compte de leur concours et de leurs efforts dans cette œuvre si délicate de dévouement et de moralisation esthétique. Ne sont-ce pas, en effet, les critiques, les écrivains qui, amenant toutes les volontés intelligentes à se concevoir elles-mêmes dans la partie et dans le tout, introduisent la discipline, l'ordre et l'harmonie dans le bataillon sacré de l'art ? — C'est par la critique que la liberté est mieux comprise et mieux pratiquée. C'est par elle que sont réglés ses caprices, corrigés ses excès, refoulées ses oppressions. Car, — ne nous y trompons pas, — la liberté comme le pouvoir absolu a son despotisme. Les arts ne peuvent que s'étendre et s'agrandir dans une atmosphère libre ; mais ils peuvent aussi s'y atrophier et s'y corrompre, quand aucune voix n'est là pour prévenir et modérer, pour solliciter et conduire leur généreux emportement.

Le moment semble arriver où un déploiement de nouvelles forces devra répondre à de nouveaux besoins. La décadence des arts n'est peut-être pas aussi évidente que l'affirment certains esprits chagrins. — Ils ne sont point en dépérissement, Dieu merci ! mais en travail. A l'indifférence ou au goût oblitéré du public, a succédé depuis quelque temps déjà, dans les hautes classes comme dans les rangs de la bourgeoisie opulente, un penchant éclairé pour les belles œuvres. — Plus bas, on remarque également une tendance marquée vers la collection et le bimbelotisme artistique. — Les ateliers, d'autre part, regorgent d'élèves ; les musées sont envahis par les copistes ; les écoles foisonnent d'adeptes. Nos salles de vente accusent tous les jours ce mouvement ascensionnel qui emporte les classes pensantes vers des instincts délicats et des aspirations distinguées. La passion des tableaux, des marbres, des bronzes, de la céramique, de la médaillerie, témoigne du réveil intellectuel de l'esprit français, de son retour aux choses de la curiosité paci-

fique. Mais l'épanouissement complet est attendu, et il n'aura lieu que quand le milieu favorable sera formé. Pour que l'œuf s'entr'ouve et que l'aile de l'oiseau se développe, il faut que le nid soit mathématiquement cylindrique et cotonneux. Pour que la plante donne toutes ses efflorescences, il faut que le terrain soit bien cultivé et bien préparé. De même l'art, ce suprême épanouissement de l'état social, a besoin d'un centre bien organisé, calme et en plein repos pour pousser ses rameaux, ses fleurs et sa verdure ; pour produire ses manifestations, ses effets les plus sûrs et les plus magnifiques. Cet épanouissement n'est point tant retardé peut-être par le défaut d'inspirations, par le silence ou l'éloignement des voix autorisées qui entretenaient autrefois la chaleur et la vie au cœur des artistes, que par certains obstacles d'un ordre secondaire qui compriment l'essor général, derniers vestiges d'institutions ou de réglementations usées et vieillies. Comme la presse, comme la tribune, l'art a besoin d'une liberté étendue, mais contenue par la critique. — Comme les nations, les beaux-arts resplendissent de l'héritage d'un passé glorieux, quand ils ont surtout pour espoir et pour avenir une destinée plus belle encore. Il faut que le génie particulier de chaque peuple se fasse jour et s'épanche. Il peut, nous l'avons dit, rencontrer dans sa marche la plus triomphale des empêchements mesquins, subir des temps d'arrêt inopportuns ou injustes; ses modes d'expression peuvent se ralentir, faiblir même, comme les plus beaux accords dans un opéra mal exécuté. — Mais pour le génie humain, dans le grand concert de la création les temps d'arrêt ne sont que des points d'orgue : il reprend sans cesse sa mélodie pour conduire l'orchestre à la finale, au but souverain qui est de laisser à jamais ses admirateurs sous l'empire de la poésie, de l'éloquence et de la beauté.

XXIX.

DE L'IDÉAL AU POINT DE VUE MODERNE.

Au moment où semble s'agiter plus vive que jamais la question d'art, il y a tout d'abord à dire ceci : c'est que l'idéal ancien fut une lueur éthérée, une imagination, une convention morale ou religieuse, tandis que l'idéal moderne tend au naturalisme pur. Admettons que l'art ne soit qu'une reproduction de la nature ; encore faut-il regarder cette nature à travers une illusion, un prisme ; en un mot, autrement qu'avec les yeux du corps, pour la bien voir, pour l'envisager complètement, intimement et sous tous ses aspects. Si vous ne voyez pas la nature avec les yeux de l'esprit, de l'imagination et de la poésie, vous ressemblez à ce villageois qui s'écrie à la vue d'un chêne centenaire : « Oh! les beaux stères de bois! » alors que le délicat s'extasie en disant : « Ah ! le bel arbre ! » Entre l'idéalisme et le réalisme, voilà toute la distance. Pourtant la nature des choses n'a pas changé ! L'art est bien, si vous voulez, la nature ; mais c'est une manière d'être, une face à part de la nature, sous laquelle l'envisagera l'homme plus ou moins supérieurement doué. Tout dépend du point de vue où l'on se place pour regarder l'objet. Le villageois voyait le chêne avec l'œil de la concupiscence et du positivisme ; l'artiste se pénétrait avant tout de l'effet majestueux, du gracieux balancement, de la teinte sombre ou pâlissante de l'arbre qu'il allait représenter, et il s'imprégnait d'idéal à l'aspect

de ce chef-d'œuvre de la création, parce que pour lui l'harmonie, l'effet, passaient avant le but commun, avant la destination usuelle et ménagère. Il y aura donc toujours, quels que soient les systèmes, de l'idéal au fond du réalisme ; mais cet idéal sera plus ou moins épuré, suivant que l'individu impressionné saisira dans les objets le côté splendide et fulgurant ou le côté prosaïque et passif :

« Dans mon entendement c'est moi qui vous fis belle, »

a dit le poète. C'est pour cela que, dans son genre, Teniers est peut-être aussi idéaliste que Raphaël. La poésie des figures de Teniers gît tout entière dans leur représentation réelle, dans leur naturalisme, celle des vierges du peintre d'Urbin gît dans l'idéal de convention, dans l'idéal catholique.

L'idéal ancien naquit tout d'un jet du paganisme, comme l'idéal chrétien naquit des croyances mystiques du moyen-âge. L'art sort tout d'abord d'une religion. L'idéal antique sortit du panthéisme. L'idéal catholique eut pour berceau le cloître des couvents et le chœur des cathédrales. L'idéal moderne, lui, n'a pas de croyances. Il vit sans l'inspiration d'une religion quelconque. Aucun dieu, si ce n'est le dieu Plutus, ne préside à ses destins. Il s'est formé de lui-même et il est fils de ses œuvres. Il n'obéit pas à une doctrine préconçue, à un ordre d'idées consacré, aux règles d'un rituel dogmatique. Il naît de l'impression immédiate de chaque individu, du choc des idées du jour, du spectacle actuel et comparé des choses de la civilisation. L'artiste d'aujourd'hui est son propre pontife. Pour lui, l'idéal c'est encore, si vous voulez, « un mélange de beauté et d'amour, » mais de beauté terrestre et d'amour purement humain, purement personnel, dégagé d'antécédents, d'influences antérieures, de parti-pris. Aujourd'hui comme autrefois, plus l'artiste aime et caresse son sujet, plus il l'idéalise ; seulement il est à craindre que l'amour ne devienne pour l'artiste de

nos jours le résultat absolu de cette définition plus réaliste qu'idéale, et plus bestiale encore que réaliste : « l'amour » est le frottement de deux épidermes. »

L'idéal moderne nous paraît donc devoir sortir désormais des profondeurs même du réalisme. Il ira jusqu'à diviniser la matière et l'utile. Il retournera vers une sorte de panthéisme rationnel par l'analyse, comme il était arrivé de plein-pied au panthéisme naturel par la jeunesse des impressions et la candeur des croyances. L'idéal mythologique comme l'idéal mystique ont fait leur temps. Mais on ne saurait se dissimuler que si quelque retour est aujourd'hui possible, c'est plutôt vers le premier. Nous y arrivons par l'absence même de toute croyance artistique, de toute doctrine régularisatrice. Nous pourrons nous en consoler si l'art moderne marchant sans lisière dans sa liberté et dans ses caprices, en vient à nous donner pour idéal la vérité transfigurée par le mouvement poétique des idées; s'il nous rend la force et la grâce antiques avec des formes neuves, des accidents imprévus et des rhytmes originaux. Par là, nous trouverons peut-être les conditions de la beauté telle que la comprenaient non les Grecs et les Latins, mais les Egyptiens et les Etrusques. Nous ne savons rien créer de nouveau, convenons-en ; mais en revanche nous imitons avec succès nos maîtres : Nous ne sommes pas des hommes de génie, mais des singes de talent.

Le spiritualisme chrétien qui tend encore parfois à faire école chez nous, ne peut lui-même échapper aux étreintes du réalisme moderne. Il n'est plus contenu dans la seule donnée religieuse. Il s'allie volontiers aux beautés de l'ordre social, aux inventions de la mode. Il abandonne les solitudes et les ruines pour coudoyer les foules civilisées. Il mêle son idée divine aux charmes mondains du jour. Tel est le caractère de nos peintures religieuses. Elles montrent plus de platonisme que d'ascétisme, plus d'aimable et douce tendresse que de fanatisme rigoriste. Il faut féliciter le grand art d'être de son temps. C'est ainsi qu'à l'époque où il sortit de l'atelier du Pérugin pour

voler de ses propres ailes, pour peindre avec son cœur et avec son tempérament, Raphaël mêla une teinte de sensualisme aux trésors de sa palette idéale, et sembla nourrir ses madones d'une ambroisie plus subtantielle que celle qui s'était apprêtée jusqu'alors dans les officines célestes. Mais en se faisant plus humain, Raphaël n'abandonna pas l'essence divine, c'est ainsi qu'il atteignit le suprême sommet : c'est pour cela qu'il passe à bon droit pour avoir fixé le critérium de l'art et posé devant lui, dans le présent et le passé aussi bien que dans l'avenir, les colonnes infranchissables de la beauté et du sentiment, du style et de la couleur. Car il est une limite de goût, de convenance et d'interprétation plastique qu'aucune époque ne peut dépasser quand une fois elle a réussi à l'atteindre, sans perdre aussitôt sa valeur, sans tomber dans l'invraisemblance, la convention froide ou négative, le faux ou le maniéré. Trouver ce point délicat et s'y tenir, c'est là le secret des maîtres, quelle que soit d'ailleurs la région dans laquelle voyage la fantaisie de l'artiste.

Il est évident que ce que nous nommons l'idéal n'est autre chose que le caractère d'une impression objective propre à tous les temps, à tous les lieux, à tous les climats; que ce caractère tend à résumer en lui une beauté régulière et souveraine, et qu'il a pour but de fixer, de concréter pour ainsi dire la pensée de l'homme dans une œuvre parfaite, dans une conception en quelque sorte surnaturelle d'effet, sinon d'essence. Mais chaque époque marque cette tendance, cette faculté de transfiguration d'une manière plus ou moins frappante et sensible, suivant que ses instinct, ses passions et ses goûts sont portés de préférence vers les jouissances de la terre ou vers les espérances du ciel. Les religions, nous l'avons dit, ont exercé de tout temps sur le grand art et l'idéal une influence prépondérante ; il ne faut donc pas s'étonner s'il se dégage plus pur des époques de foi que des époques de scepticisme. A ce point de vue, et considéré suivant l'état actuel de nos croyances et de

nos mœurs, il ne faut pas non plus s'étonner que, matérialisé par les appétits et le genre de vie du dix-neuvième siècle, l'idéal soit devenu pour nous un parfum s'exhalant du réel, plutôt qu'une image et une apparence, un fruit plutôt qu'une fleur.

Sans qu'elles s'en doutent, les sociétés modernes sont envahies par un nouveau panthéisme qui n'est plus pour elles une religion, un autel, mais un simple ascendant du courant naturel, une effluve de vie et de jouissance purement humaine. Elles retournent en secret au paganisme des impressions par le franchissement de toute barrière, de toute sanction élevée et forte. Le règne des libres amours et des passions indépendantes ne s'établit-il pas en pleine civilisation chrétienne? O ineffable pruderie! O naïve inconséquence! Nous revenons tacitement au culte de la nature, au moment même où nous semblons le plus nous en écarter par notre sujétion aux mille et un liens, obstacles et empêchements de notre état civil, formé tout entier de gêne et de convention. Esclaves sur tous les points et bénissant notre esclavage, enchaînés par la raison dans notre prison sociale, nous comprenons que c'est l'art qui nous en délivre. Nous sentons qu'il est seul capable de nous transporter dans les zônes radieuses de la liberté. Aussi ne nous faisons-nous pas faute de tout nous permettre avec la plume, la brosse et l'ébauchoir, quand par aventure nous avons jeté notre bonnet par dessus les moulins. Jamais pareille contradiction n'exista entre la condition sociale et l'état naturel de l'homme. Nous vivons dans une hypocrisie générale de vertus et de vices avec une singulière aisance : raison et règle étroite à la surface ; caprice et désordre au fond. Les arts trahissent de temps à autre cet état moral, cette situation intérieure de la société, par un mot vif, par une œuvre hardie exposée dans la pénombre; mais il en est encore peu qui osent affronter hautement la scène : notre puritanisme étudié se refuserait à regarder la chose en face ; nous serions prêts à conspuer et à honnir l'audacieux.

Dans cette lutte sourde entre les apparences et les réalités, entre les aspirations morales et les tendances sensuelles, entre la retenue et la passion, l'hésitation et le cynisme, l'art s'atrophie; car l'art a besoin d'air, de liberté et de grand jour pour circuler non-seulement dans son propre domaine, mais dans le domaine des mœurs et des idées du temps, où il faut surtout qu'il puisse se mouvoir et s'exercer librement pour vivre. L'art est trop dérouté dans le milieu que nous lui faisons, pour produire des chefs-d'œuvre. Il n'y trouve plus l'air naturel et sain qu'il respirait dans l'antiquité, chez les peuples franchement panthéistes, ou dans les époques de bonne foi du moyen-âge et de la renaissance. Nous avons désappris les sentiments, les émotions et les passions dont il se nourrissait parmi nos aînés; ou plutôt nous n'en avons plus le courage. Forcé de se faire usuel et commun, de ramper terre à terre au lieu de s'élever pour nous attirer et nous séduire, nous demandons à l'art de caresser le goût reçu—mauvais goût souvent — et de flatter clandestinement nos erreurs, nos travers et nos fautes. Il se drape toujours à l'antique sur le théâtre, mais il s'habille à la mode du jour dans la coulisse pour se faire accepter et payer dans des régions où jadis la pensée ne lui serait pas venue d'avancer seulement le bout du pied. Redoutable alternative! Pente fatale et funeste pour cet auxiliaire de la civilisation dont la mission est avant tout sérieuse! L'art ne peut que dégénérer et faillir quand un souffle supérieur n'agite plus son atmosphère, quand il se fait utilitaire et courtisan, esclave et mesquin au lieu d'être régisseur et maître, quand il obéit aux inspirations vulgaires au lieu de changer leur route et de leur commander. Lorsque le soleil n'éclaire plus les sommets, il est couché pour les regards de l'homme. De même le soleil de l'art a disparu pour le statuaire et le peintre, s'ils n'attendent la lumière, l'encouragement et la récompense que de la classe des affranchis. On sait ce que valent en pareille matière les engagements de la foule bourgeoise, qu'il faut bien distinguer des approbations et des gloires populaires.

L'idéal moderne sortira-t-il des limbes où il est encore enfoui, pour se faire jour par un nouvel élan vers le majestueux et le grandiose? L'humanité s'éloigne-t-elle par goût de ces conceptions gigantesques qui caractérisaient le génie des peuples bibliques, la passion des nations primitives? Sommes nous en décadence ou en régénération? Reviendrons-nous aux magnificences de l'école d'Egine ou aux mollesses de l'école de Versailles? L'avenir est encore douteux sur ces points. L'homme devenu à lui-même son but, son amour et sa fin, ne semble plus guère aspirer qu'à la glorification de ce qui touche sa personnalité mesquine, de ce qui flatte ses ardeurs égoïstes. Les grandes actions militaires, les hauts faits guerriers, ceux où son orgueil national se trouve plus particulièrement engagé et pour lesquels il conserve encore un reste de respect et d'hommage, ne sont pas même assez éloquents, assez puissants pour surexciter son cerveau et le forcer à développer dans un ordre nouveau ses facultés créatrices. Il est à craindre que l'art ne puisse plus rien pour glorifier les grandes choses de ce genre, pour immortaliser et batailles et conquêtes, pour célébrer, par exemple, en vers, en marbre et en couleur, la cuirasse du *Monitor* et les engins de sir *Amstrong!* Ne vous semble-t-il pas, en effet, qu'il aspire à de plus doux combats, à des rencontres d'une poésie plus bocagère, à des harmonies où les magnificences de la nature et de la paix occuperont dans le tableau le premier plan?

Et jam summa procul villarum culmina fumant.

Au milieu des nuages formés par la vapeur des locomotives et par la fumée des chassepots, le moment est peut-être plus propice qu'on ne croit pour revenir aux pipeaux, à la vie rurale et à l'églogue. Le soldat se refait volontiers laboureur. Quand les évènements disent tout haut: *non*, l'art dit *oui* tout bas. Pour nous qui trouvons que les hommes — nous allions dire les dieux — se font depuis assez longtemps la guerre, il nous tarde que l'Olympe soit pacifié, et de voir enfin Apollon, escorté des Muses, parcourir paisible et radieux les plaines de l'empyrée.

XXX.

DU GRANDIOSE DANS LES ARTS ET DES PAYSAGISTES CONTEMPORAINS

A PROPOS D'UNE EXPOSITION A BORDEAUX.

Aux premiers âges de la création, l'homme apparaît sur la terre avec un instinct précoce pour la civilisation, pour un état social perfectionné, et avec des dispositions naturelles pour l'art — splendide fleuron de sa couronne mortelle; — on le voit se pénétrer des spectacles majestueux de la nature qui impressionnent son âme, respirer à pleins poumons le grandiose et s'efforcer de le traduire dans ses œuvres architecturales comme dans ses conceptions littéraires et poétiques. Les monuments primitifs des Assyriens, des Egyptiens, des Etrusques et des Grecs sont frères et à peu près contemporains de l'Iliade et de l'Odyssée. A cette époque, l'art incarné chez les peuples traduit un sentiment général, une émotion par tous éprouvée, une doctrine par tous adoptée et consentie. Les générations de ce temps-là respiraient la pensée religieuse et politique alors en honneur, comme une atmosphère nécessaire à leur existence; pour l'exprimer, deux puissants éléments agitaient leur esprit et leurs bras :

l'imagination et l'amour du grandiose. Les ouvrages d'art que nous ont laissés nos premiers ancêtres jonchent aujourd'hui de leurs débris le sol des sanctuaires où se célébrait leur culte. Les voûtes des temples se sont effondrées; les colonnes sont couchées à terre; la poussière a effacé les peintures murales; mais il en reste assez pour nous permettre de comparer avec la nôtre la force de ces géants, et pour asseoir à leur égard un jugement définitif. — Tout bien considéré il est évident que nous n'allons pas, en fait de hautes conceptions artistiques, à la ceinture de nos pères. Quelle est la cause de cette divergence d'instinct et de travail, sinon de cette déchéance? C'est ce que nous nous proposons d'examiner tout en rendant justice à notre temps, tout en reconnaissant ce que sa physionomie originale peut offrir de compensation à la dégénérescence des grandes pensées et des grands sentiments qui caractérisaient le génie de nos devanciers.

L'étude de l'antiquité et de l'histoire démontre que l'art, cette manifestation supérieure de toute création humaine, s'est constamment imbu des idées dominantes de l'époque. L'architecture, la statuaire, la peinture, s'inspirèrent dans tous les temps des croyances et de la foi du moment. — Elles produisirent des merveilles aussi bien dans les temps primitifs qu'au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. Elles furent titanesques et éminemment sacerdotales sous les Pharaons et les Pélasges, mystiques et imposantes sous Anselme et Abailard, gracieuses et coquettes sous les Valois. Elles se perdirent au dix-huitième siècle dans l'affadissement et le sensualisme des mœurs, et les Walteau — les Boucher — les Fragonard — les Natoire — les Coustou se chargèrent de leurs voluptueuses funérailles. Depuis, David, Gros, Gérard, Delacroix, Preault, ont personnifié, chacun dans son individualité propre, un état bien marqué du présent, — les uns en accentuant le retour aux formes classiques, — les autres en ouvrant la barrière à l'invasion romantique. Emporté par le grand courant des événements, des luttes

et des reconstitutions politiques et sociales qui agitent encore le siècle, l'art est aujourd'hui en quête d'une idée générale à laquelle il puisse se rattacher. La guerre a perdu pour lui son fanatisme et son éclat fascinateur; tout le talent de nos modernes Vandermeulen, des Vernet — des Yvon — des Lami — ne ressussitera pas l'engouement des batailles dans nos ateliers devenus pacifiques. D'un autre côté, le souffle de l'école galvanique de 1830 s'est apaisé; il s'éteint même tous les jours. — Les Decamps — les Scheffer — les Delaroche — les Delacroix — défunts ou vieillis — ne sont plus là pour diriger le mouvement et le rajeunir en le vivifiant. La grande victoire remportée par les intérêts matériels sur les convoitises intellectuelles et les passions idéales, a passé son niveau positif sur les générations du dix-neuvième siècle. Nos cœurs, refroidis ou égarés, sont pris d'une lassitude telle qu'il n'y entre plus guère ni ardeur — ni poésie, — ni transports; l'artiste en un mot, le grand artiste, erre tristement au milieu des ruines et de la solitude de son âme; il voit à ses pieds, d'un côté, ses dieux vivants endormis; de l'autre, ses dieux de marbre brisés!

Dans cette situation transitoire où la société semble se replier sur elle-même et se recueillir avant de prendre un nouvel élan, les tendances générales des artistes ne peuvent pas être pour les grandes conceptions, pour les hautes inventions de la palette, de l'équerre et du ciseau. Le monde intellectuel, dominé par la puissante initiative du monde industriel et économique, doit baisser pavillon devant lui — écouter — observer — méditer et attendre l'inspiration. La place du grand art de l'avenir n'est pas encore faite; le terrain seulement se déblaie : Quand son milieu sera bien et dûment préparé, il naîtra comme le cèdre sur le tranquille plateau des Alpes!

Obligé de remonter dans le passé pour y choisir ses sujets et les empreindre d'un reflet historique analogue aux faits présents, l'artiste de science et de tradition ne rencontre le plus souvent parmi nous qu'éloignement ou

indifférence pour les ouvrages d'un ordre considérable. Il se fait forcément mesquin et pauvre d'idées pour nous plaire. Dans l'alternative où se trouve placé son choix, entre l'imitation servile et les débauches de la fantaisie, entre l'excentricité et le pastiche, s'il se respecte il ne lui reste plus d'autre parti à prendre que de se jeter dans les bras de la nature. C'est de là qu'est né le réalisme qui a enfanté à son tour notre école de paysage. Certes, nous devons nous en féliciter ; car si dans les arts le grandiose peut encore se retremper quelque part, ce ne peut être qu'aux sources de l'œuvre souveraine du Créateur.

Jeunesse et beauté éternelles ! n'êtes-vous pas un aliment à la fois substantiel et doux pour celui qui vous admire et qui regrette? Ame des grands bois, des fleuves majestueux , des plantureux vallons et des cîmes neigeuses, n'êtes-vous pas l'écho lointain qui appelle sans cesse le poète et l'inspiré? — Ne nous étonnons donc pas si nos peintres, fatigués du vide qui se fait autour des grandes machines traduites ou renouvelées des Grecs et des Romains, ont déserté l'école des Beaux-Arts pour l'école de la nature, et si au sortir des cryptes classiques où ils ont appris la science, mais où leur âme étouffait, ils sont venus respirer au bords des lacs l'haleine des pins et le parfum des lavandes.

Cette disposition des artistes modernes nous paraît avoir été parfaitement expliquée, il y a quelques années à propos de l'exposition de Bordeaux, par un critique de talent, — critique qui n'est pas connu, mais qui mérite de l'être par cette unique et docte page, où il est si bien parlé de notre école de paysage en général et en particulier des paysagistes de Gascogne et de Saintonge :

« Pendant qu'Ingres posait les dogmes de la religion de la ligne, pendant que Courbet niait l'idéal au nom du réalisme, pendant qu'Arry Scheffer remplaçait le génie absent de la société moderne par la transfusion de l'âme de Gœthe dans ses types de Marguerite et de Mignon, pendant que l'*illustration* des grandes œuvres de l'esprit humain asservissait le peintre à une inspiration

étrangère et le transportait du domaine de la création dans celui de la traduction, les âmes tendres, rêveuses, se sont penchées vers la nature, et lasses d'interroger des espaces sans échos, elles ont cherché leur idéal dans les spectacles du ciel et de la terre. La poésie avait pu fuir la société, mais elle s'épanouissait toujours aussi vive dans l'inépuisable fécondité, dans l'éternelle jeunesse de la création.

» La chaude transparence de l'atmosphère, les magnificences du soleil couchant, les irradiations de la lumière sur les eaux, ne se sont pas éteintes avec le dernier regard de Claude Gellée, dit le Lorrain ; les belles frondaisons, les riches aspects de la campagne, la sève plantureuse qu'échauffe le souffle de l'éternelle nourrice, ont survécu à Hobbema et à Ruysdaël. Corot a retrouvé le secret perdu des soleils couchants ; Th. Rousseau, J. Dupré, Cabat, Français, Daubigny, n'ont eu besoin de rien emprunter à leurs devanciers ; ils ont trempé leurs pinceaux aux sources abondantes de la poésie créée, et ils sont devenus originaux sans effort.

» Auguin est de cette école de peintres-poètes qui entrent pieusement en communion avec la nature, qui en interrogent tous les secrets, qui en comprennent toutes les beautés, qui donnent une âme à la création, qui la peuplent de leurs rêves et lui prêtent le langage de leurs plus intimes pensées. Il a longtemps vécu dans la Saintonge ; il a, pendant plusieurs années, planté sa tente au milieu de ses campagnes, aujourd'hui dans la forêt d'Aulnay, demain sur les coteaux de Fontcouverte, traversé par un aqueduc romain ; plus tard et maintenant encore, au port Berthau, dans un des sites les plus heureux du pays, sur le bord de la Charente que François Ier appelait « le plus joli fossé de son royaume », au grand scandale des géographes.

» Ce qui frappe tout d'abord dans Auguin, c'est le charme rêveur, la grâce vaporeuse, le sentiment tendre et un peu triste qui pénètre ses toiles. Ses sujets sont simples ; il n'aime pas à mêler dans ses tableaux les œuvres

des hommes aux œuvres de Dieu : il dédaigne même de les animer par les hôtes les plus habituels du paysage. Les terrains, les arbres, les eaux, l'horizon, les nuages, le ciel, lui suffisent. Claude Lorrain, autrefois, n'était pas autrement impressionné, et Français aujourd'hui a les mêmes préférences. Le Lorrain, pour satisfaire au goût général, empruntait la main de Courtois et de Miel pour peupler ses paysages, et c'est au pinceau de Baron que Français a souvent recours.

» Le plus habituellement, Auguin se contente de ce qu'on est convenu d'appeler la nature inanimée, et l'impression laissée par ses tableaux n'en est pas moins vive.

» Comme homme de métier, Auguin, possède une palette pleine de ressources. Il a su éviter la pâte tourmentée de Jules Dupré, sans tomber dans cette vapeur de glacis qu'ébauche à peine Corot dans la plupart de ses toiles. Il cherche l'impression comme Daubigny, mais il ne s'y arrête pas. Il s'est fait une touche originale, grasse et ferme, trop savante pour ceux qui veulent voir un tableau à la main et qui mettent Lapito au-dessus de Daubigny et de Corot, mais qui produit tous ses effets à distance et qui gagne naturellement en profondeur ce qu'elle perd à l'examen de la loupe.

» Auguin a exposé à Bordeaux, il y a quelques années, neuf toiles dont quatre appartiennent à des amateurs du département. La richesse de cette exposition ne me permet pas d'entrer dans l'analyse de chaque œuvre. Je ne vous indiquerai que les principales : La *Fontaine du gros roc* et les *Chênes verts* sont deux toiles importantes, d'une facture magistrale et d'un grand aspect ; le *Coucher de Soleil en décembre* et les *Dernières feuilles dans les bois* se distinguent par le charme du coloris ; le *Thorion à Saint-Priest* et le *Bouquet d'ormes au bord de la rivière*, attirent et retiennent le regard par la beauté des eaux pures, profondes, lumineuses, qui invitent au bain et font courir la fraîcheur sur l'épiderme ; enfin, un *Affluent de la Charente,* tout humide de vapeur, baigné d'une lueur blonde et comme enveloppé d'un voile d'argent,

dispose aux impressions douces et au charme d'une vague mélancolie.

» En examinant les toiles d'Auguin, j'ai toujours fait dans ma pensée un rapprochement que vous trouverez peut-être ambitieux, mais que je dois vous soumettre ; pour moi, la poésie et la peinture sont sœurs, puisque ce sont deux formes du beau. J'ai rencontré souvent d'intimes rapports entre les impressions produites par un tableau et le sentiment qu'inspirait une œuvre littéraire ; j'applique volontiers aux peintres et aux écrivains les mêmes formules d'admiration. Est-ce que vous ne trouvez pas de la parenté entre Delacroix et Victor Hugo, entre Delaroche et Casimir Delavigne, entre Ary Scheffer et Alfred de Vigny, entre Proud'hon et Courbet, entre M. Thiers et Horace Vernet? Est-ce qu'il n'arrive pas quelquefois qu'un livre éveille en votre esprit le souvenir d'un tableau ?

» Je n'ai jamais lu, par exemple, les pages écrites par Pelletan sur la Malaria, sans voir passer devant mes yeux le chef-d'œuvre d'Hébert, cette triste barque chargée de fièvre et de deuil ; et quand j'examine ces belles études que P. Gourlier emprunte aux plages de Saint-Georges, je me rappelle involontairement les magnifiques descriptions que l'écrivain en a faites. Il y a, voyez-vous, un paysagiste dans tout écrivain poète, comme dans tout orateur inspiré : demandez plutôt à Jules Favre et à Georges Sand !

» Eh bien ! vous le dirai-je? je ne puis me dispenser d'évoquer une figure historique, lorsque je parcours la gracieuse contrée où Auguin a établi son atelier et dont il reproduit habituellement les sites. Vous savez que Fénélon, envoyé en mission dans la Saintonge, en a parcouru les campagnes, et qu'une tradition locale fixe le lieu où il a écrit les pages les plus harmonieuses de Télémaque.

» Est-ce un effet de l'imagination ou le résultat d'une idée préconçue ? Il me semble que Fénélon peintre n'eut pas été autrement impressionné qu'Auguin par cette belle

nature, et on dirait en vérité que le jeune artiste fixe les souvenirs de l'élégant écrivain lorsqu'il peint ces grasses feuilles, ces eaux limpides, ces riches campagnes, ces ciels attendris que reproduisent ses plus petites toiles.

» Je regrette sincèrement qu'on n'ait pas adopté, à Bordeaux comme à Paris, l'ordre alphabétique dans le placement des tableaux. Cette disposition, indépendamment de ses autres avantages, permet d'envisager d'un seul coup d'œil l'ensemble des travaux d'un peintre, de faire des rapprochements, d'établir des différences, d'étudier son style, de se pénétrer de sa manière. Au lieu de cela (et c'est notamment ce qui arrive pour Auguin), on est forcé de parcourir successivement toutes les salles de l'exposition pour rassembler par la pensée les membres épars de l'œuvre de l'artiste. Il faut espérer que dorénavant on saura remédier à cet inconvénient.

» J'ai prononcé tout à l'heure le nom de P. Gourlier. C'est le moment de vous dire que son exposition se compose de deux toiles : la *Plage de Saint-Georges, Embouchure de la Gironde*, et la *Promenade des Cascines de Florence*. La première rend admirablement l'impression calme et douce du paysage : le soleil éclaire le coteau sur lequel est posé Saint-Georges ; de beaux nuages blancs courent dans l'éther, et la mer vient doucement mourir sur la côte, où picotent les poules affriandées d'insectes marins. C'est vrai, c'est frais, c'est aimable : on sent qu'il fait bon vivre dans cette charmante contrée, au milieu des senteurs de la dune, sous les effluves fortifiantes de l'air salin.

» La deuxième toile nous transporte à Florence, sur une promenade animée par la foule. Ici la nature change entièrement d'aspect. De belles eaux transparentes, le profil élégant et sévère des pins-parasols, la ville dans le fond ; au dernier plan une ceinture de montagnes irisées, et par-dessus tout cela le ciel de l'Italie, d'un bleu intense et profond : voilà le thème. Mais ce que la plume ne peut rendre, c'est cette atmosphère lumineuse qui noie la tête des pins, baigne l'horizon, et jette comme des ondes d'or

liquide sur tout le paysage. Je connais peu de toiles, même parmi celles des plus brillants orientalistes si nombreux à notre époque, qui contiennent autant de lumière, de vraie lumière, de vraie et belle lumière.

» Je ne terminerai pas ce récit sans vous dire un mot d'un artiste fixé à Saintes, depuis plusieurs années déjà. *Pradelles* se livrait avec ardeur à la peinture, lorsque le hasard de la conscription l'a enregimenté dans le 6me de ligne. Ne pouvant racheter sa liberté avec ses pinceaux, il a mis bravement un crayon dans son sac de soldat, et il est parti pour la Crimée. Il en a rapporté des dessins curieux, des études originales, des croquis charmants ou terribles pris sous le feu de l'ennemi, derrière les tranchées, au milieu du bivouac, par la pluie, la neige ou le soleil.

» Pris à l'improviste cette année, il n'a pu envoyer à Bordeaux que des aquarelles qui se recommandent par une exécution franche et sûre, une touche facile et le sentiment de la couleur. Le *Ruisseau* et le *Paysage en Saintonge* m'ont particulièrement séduit. Les terrains de Pradelles sont fermes, ses arbres élégants, ses eaux réussies, et il sait animer ses paysages par des personnages bien conçus et heureusement exécutés. — J'ajourne Pradelles à la prochaine exposition de Bordeaux, où il enverra son contingent de peinture en petits tableaux de genre dans lequel il excelle ; mon excuse est dans les loisirs volontaires de mes vacances ; et puis, je voulais vous parler de Saint-Georges et vous envoyer un parfum du pays natal à travers la distance. — Il est temps d'arriver, je vous en avertis : les pins sont en fleurs ; la moindre brise secoue autour d'eux des nuages balsamiques de pollen ; les peupliers aux feuilles argentées, les saules, les bouleaux, murmurent à tous les souffles de l'air sur le revers des dunes ; les violettes et les pervenches du bois de Saint-Georges ont fait place aux véroniques et aux stellaires ; la linaire des sables et le tamarix commencent leur première floraison, les pousses cendrées de l'absinthe santonique couvrent les dunes, et j'ai même respiré

aujourd'hui l'odeur poivrée de l'œillet gaulois. Bientôt les sables en seront parfumés ; le liseron rose et l'immortelle s'y mêleront abondamment; et nous pourrons les cueillir ensemble en nous promenant sur les rivages de la mer et en admirant ces paysages du ciel que décrit si poétiquement Michelet. »

Nous nous applaudissons d'être en parfaite communauté d'impressions et d'idées avec le brillant *esthétiste* qui a si éloquemment developpé la thèse du paysage considéré comme lien transitoire, comme trait d'union entre le grandiose du passé et le grandiose de l'avenir. Dans cet intermède de l'art sérieux qui a fait son temps avec l'art sérieux qui s'approche, on est profondément satisfait de trouver l'homme toujours grand, toujours fort, quelque soit le côté de l'œuvre qu'il embrasse. N'est-ce pas en effet se montrer encore puissant et digne de ses précédents ; n'est-ce pas rentrer honorablement dans le temple des magnificences de l'art, que de savoir imiter Dieu , que de copier fidèlement un pareil maître ?

XXXI.

INFLUENCE DE L'ÉCOLE ESPAGNOLE SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Quoique l'on puisse dire nous sommes, nous autres Français — bien qu'originaux par nature — faciles à nous laisser dominer par les influences étrangères, parce que notre génie essentiellement mobile, avant de se connaître et de s'affirmer est porté à l'imitation et à l'inconstance. Sans vouloir déprécier la valeur de notre goût délicat pour les arts, il faut avouer que ce goût est moins le résultat d'une nature franchement passionnée pour le beau que l'effet d'un tempérament impressionnable, d'un esprit que la mode et la nouveauté envahissent et dominent sur l'heure. Ce que François I[er] disait des femmes peut s'appliquer aussi bien à la partie mâle de notre nation. Aussi les tentatives isolées de quelques hommes supérieurs pour donner à l'art une direction forte n'ont-elles en général abouti qu'à créer une tourbe d'imitateurs plus ou moins serviles, qu'à favoriser notre penchant à refaire avec une affligeante uniformité les œuvres des maîtres, dont de soi-disant élèves s'appliquent à retrouver les traces dans la composition, le dessin et la couleur. Comment expliquer pourquoi ces tentatives puissantes, restées pour la plupart enfouies dans l'ombre des ateliers, n'ont pas traîné après elles ces sillons de vive

lumière que les grands peintres de l'école italienne reflètent encore autour de leur nom en auréole de gloire ? Raphaël, Titien, Léonard de Vinci nous apparaissent toujours accompagnés d'un brillant cortége d'adeptes dont la célébrité rejaillit sur celle des maîtres et complète leur réputation. Les maîtres de notre époque ont-ils eu la faculté de se reproduire ainsi dans leurs élèves ? Bien hardi serait celui qui oserait l'affirmer. Nous avons souvent remarqué que, parmi ces élèves, les meilleurs ne ressemblaient à leurs chefs d'école que par l'assimilation de leurs défauts, non de leurs qualités. L'atelier d'Ingres, par exemple, ce peintre dont la couleur est en opposition flagrante avec le coloris vénitien, a bien produit quelques sujets dont le pinceau semble avoir été, par une exception remarquable, trempé en passant le seuil de l'école à la palette de Véronèse ; mais le charme du coloris a été aussitôt tempéré chez eux par l'absence du dessin, par le défaut d'harmonie, le manque de suite et d'ordre dans la composition, dans l'agencement ou l'expression des figures.

Que découvrons-nous donc aujourd'hui de plus réel, de plus saillant dans nos exhibitions modernes de beaux-arts, soit publiques, soit particulières ? L'imitation du genre et du procédé, l'engouement pour le faire et le savoir-faire de certains talents obscurs prônés par les coteries et éclos au demi-jour d'une première travée. C'est là sans doute, en regard de légitimes bienfaits, le mauvais côté des expositions officielles. Elles font le plus grand tort aux élèves et gâtent de bonne heure leurs dispositions sérieuses. Elle détournent les jeunes gens du goût et de l'étude des grands modèles pour les porter vers un art factice, vers une sorte de peinture de convention à laquelle s'est attachée de nos jours la faveur du public. Les succès facilement obtenus au moyen d'un procédé brillant par quelques peintres médiocres durant le cours de l'exhibition, et qui font en deux mois la fortune de ces favoris de la mode, chatouillent en plus d'un endroit, et à l'heure la plus dure de la vie, le cœur du pauvre artiste qui grelotte dans son grenier, rêvant de compagnie la fortune et la

gloire. Quand l'une et l'autre qui devraient coûter si cher coûtent quelquefois si peu, et que le rapin surpris les voit tomber à l'improviste sur quelque méchante toile à effet, exposée au plus beau rayon de soleil dans le salon d'honneur, il se demande à quoi servent le travail opiniâtre, les sévères études de la brosse, les rudes épreuves du dessin, puisque que le public est si sot que de ne tenir aucun compte des sueurs de l'atelier; puisqu'il se passionne pour ces jolis *léchés* qui plaisent tant aux bourgeois et aux femmes? Voilà, indépendamment de quelques autres causes accessoires, le motif principal qui efface aujourd'hui chez les élèves la trace des traditions du maître. Ce n'est plus que pour la forme, et parce qu'il est honnête d'avouer un père, qu'on se dit encore élève de Vernet, de Steuben, de Delacroix, de Coignet. Mais reproduire, mais perpétuer le système du maître en l'enrichissant et en le complétant, mais se glorifier d'appartenir à son école et en apposer le cachet sur ses toiles tout en s'efforçant de faire mieux que lui, c'est ce dont bien peu d'élèves se soucient.

Un moment on avait pu croire au développement de la peinture idéale, au triomphe du grand art, de cet art qui cherche à s'enrichir à la fois de formes savantes, de hautes inspirations et de combinaisons ingénieuses. Ingres était parvenu à créer une véritable pépinière d'élèves, enthousiastes dans leur foi, passionnés pour la ligne, idolâtres du dessin, admettant la couleur avec une réserve étudiée, mais heureuse. Particulièrement adonnés au genre byzantin, ils ont ressuscité avec succès la peinture murale religieuse. C'est même par là que le petit nombre des fidèles de l'Eglise ingriste se sont sauvés du reproche d'imitation; car, à bien prendre, Ingres n'est pas un peintre mystique, c'est un peintre antique. Il procède bien plutôt d'Apelles et de Zeuxis que du Giotto et de Raphaël. Munich et Dusseldorff aidant, la peinture religieuse fut donc pendant quelques années fort à la mode. Mais le goût du public s'étant tourné ailleurs, les sympathies pour l'école allemande se sont refroidies, l'admiration pour le pastiche

byzantin s'est lassée, et faisant bientôt la pirouette, notre esprit irréfléchi, par une réaction subite, se transporta d'un bond d'un pôle à l'autre de l'art. A l'idéalisme de Cornélius et d'Overbeck, aux vaporeuses créations de Scheffer et de Langer, ont succédé les imitations réalistes des tableaux espagnols, tombés un beau matin du cabinet d'un Anglais et d'un couvent d'Estramadure en plein Louvre, par la grâce d'un caprice royal.

On se souvient encore dans le monde des arts de l'effet produit par l'ouverture de ces cinq ou six salles qui ne désemplissaient pas. On se souvient du succès de ces toiles qui passionnèrent si ardemment toutes les têtes romantiques de l'époque. Eh bien ! Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que ce fût ce bruit, cet éclat de nouveauté, cette brusque intrusion du naturalisme espagnol, qui paralysa tout à coup en France les efforts de la réforme inaugurée par Ingres et ses adeptes. Nos jeunes peintres qui avaient commencé à s'inspirer des souvenirs laissés par les belles époques de la peinture et à comprendre qu'ils devaient ambitionner la gloire — non les fumées éphémères d'une célébrité de feuilleton — dont les idées et le style s'étaient agrandis, et qui travaillaient les yeux levés dans le bleu des espaces célestes d'après la méthode et les procédés simples, mais perfectionnés que Raphaël avait appris lui-même du Pérugin ; nos jeunes peintres, sentant aussitôt renaître dans leurs veines les flammes mal éteintes des passions terrestres, se ruèrent avec fureur sur cette pâture nouvelle, sur ces chairs fraîches et pantelantes, livrées sans réserve à des imaginations qui depuis quelques années tentaient vertueusement de se contenir. Ils dévorèrent avec des yeux de basilic ces vierges voluptueuses, ces saintes coquettes dont la mantille cachait mal les appas, et qui les provoquaient d'entrer en lice avec ces jeunes hommes au teint bruni, avec ces ardents cavaliers aux moustaches retroussées, qui, le poing sur la hanche, le toquet de velours sur l'oreille, semblaient prendre en les suivant le chemin du paradis. Ribeira, avec ses cadavres prodigieux, ses

têtes effrayantes, ses yeux flamboyants et tout son cortége livide, devint en peu de temps, sinon le modèle proposé dans tous les ateliers, du moins la révélation longtemps latente d'un genre qui devait vingt ans plus tard exercer sur l'école une pernicieuse influence et mettre sur le pavois les plus audacieux. La foule barbue des romantiques n'avait plus alors ni assez de séve pour imiter elle-même ce peintre, dont la vie fut un horrible roman, qui devenu fou, jeta sur la toile de merveilleuses conceptions, — dévergondage effréné d'un esprit en délire — întuition sublime peut-être d'un monde inconnu, mystérieux — ni assez de hardiesse pour se précipiter sur les traces d'Allonzo Cano, de l'Espagnolet, de Zurbaran. Mais l'âme de cette génération en délire aspira les vapeurs malsaines de ces rutilantes compositions; elles lui arrachèrent des cris d'admiration du fond de ses entrailles, et le sang des pères transfusé chez les enfants porta plus tard ses fruits. On ne contestera pas que Courbet, que Doré aient été, sans le savoir sans doute, engendrés par le pollen émané du Musée Standish !

L'école espagnole fut pendant longtemps peu connue en France. Nous n'avions guère eu, pour nous en former quelque idée, d'autre moyen que de solliciter la faveur de visiter la galerie Soult et le musée Aguado. La collection du comte de Favier, celle du comte d'Espagnac, vendues et dispersées en 1836, n'avaient pas suffi à fixer notre pensée sur la valeur des peintres péninsulaires. Ce fut évidemment la conquête de MM. Taylor et Dauzats qui popularisa parmi nous le genre et le génie des plus célèbres artistes espagnols. Avant l'exhibition de ce trésor, qui a comblé au Louvre une immense lacune, les grandes œuvres de Murillo, de Ribeira, de Vélasquez, de Zurbaran, ne nous apparaissaient que comme de lointaines merveilles auxquelles l'imagination prêtait encore son prestige. Fallait-il que l'abus et l'exagération vinssent détruire chez nous ce qu'une étude patiente, une observation sage et contenue devaient nous apprendre et nous inculquer? Fallait-il que notre mauvais goût allât s'inspi-

rer au plus impur de la source, au lieu de chercher à puiser dans le filet d'eau limpide qui coule parfois si abondamment de la palette des maîtres castillans?

Ainsi, ce qui devait offrir à nos jeunes peintres un magnifique sujet d'études a été pour eux un spectacle plein d'écueils et de dangers. L'école espagnole, placée comme un point de comparaison entre la beauté régulière et vraiment royale de l'école italienne et les allures bourgeoisement réalistes de l'école hollandaise, se détachant par toutes ses extrémités de la raideur et du rétréci du style gothique autant que de la naïveté et de la sécheresse des peintures allemandes; fille du Midi qui, au milieu même des ardeurs de la passion, reste fidèle aux traditions; enfant dégénéré des grandes écoles italiennes, mais retenant précieusement en ses veines le plus pur sang de sa mère; beauté quelquefois en certains endroits plus provoquante, plus irritante pour nos désirs; *matre pulchra filia pulchior!* l'école espagnole a opéré une révolution dans l'école française. Elle nous a transfusé particulièrement ses défauts et ses vices, comme tout étalon d'authentique généalogie imprime à ses descendants son ardeur et son caractère. C'est à nous de le reconnaître aujourd'ui et de nous appliquer à tempérer ou à diriger dans des voies moins charnelles, on peut le dire, la sève et la vitalité que cette mère nouvelle nous a pour ainsi dire inoculées.

Ce qui manqua longtemps à notre école, et ce qu'elle semble avoir acquis depuis quelques années au moins à un certain degré, c'est l'originalité vive et chevaleresque qu'on vante dans nos mœurs; c'est la spontanéité et la passion. Toutefois, au dire d'un *esthétiste* moderne, il ne faut pas confondre la vivacité d'imagination qui porte le sang à l'épiderme, avec la passion qui le refoule vers le cœur. La passion existe dans presque tous les sentiments graves; malheureusement on ne peut pas encore avancer que la généralité de nos peintres aime l'art avec passion, c'est-à-dire assez sérieusement pour s'attacher à lui comme à la femme bien-aimée que l'on respecte et dont

on n'abuse jamais. Or, ce sentiment pour l'art que nous appelons respectueux, peut se concilier avec l'expression même des scènes les plus familières, et ce que nous en disons ici est pour éviter qu'on ne traduise mal nos paroles et qu'on ne s'imagine que notre intention soit de renfermer la peinture dans le cercle étroit de quelques sujets austères, en repoussant tous les autres. Un tel puritanisme serait dangereux et n'irait à rien moins qu'à l'anéantissement complet de l'art. Nous pensons au contraire que les situations les plus vulgaires, les actes les plus ordinaires de la vie humaine, pris au point de vue d'ensemble et non de telle sorte que les détails ignobles absorbent l'intérêt du tableau, peuvent être traités d'une façon sérieuse, être ennoblis par la conscience du peintre, et s'élever par l'énergie de la brosse au rang des sujets les plus distingués. Les Flamands, par exemple, quelque triviales que soient la plupart de leurs scènes, en dépit du grand roi qui disait d'elles : « Otez-moi ces magots! » les Flamands ne peuvent être accusés d'avoir rabaissé la peinture, parce qu'ils ne perdent jamais rien de cette énergie calme et consciencieuse qui conduit gravement leur pinceau à travers l'orgie de la kermesse, la danse des commères et les joyeux propos des buveurs. Rarement l'intention déshonnête perce au milieu de leurs bacchanales. La grosse gaieté flamande ne connaît point l'art des allusions, plus immoral cent fois que les franches allures d'une bonhomie naïve qui ne soupçonne pas le scandale, ne raffine point la débauche, et se laisse aller au courant de sa nature vulgaire sans y voir de mal, pas plus que n'en voient les gens bien élevés dans les mots un peu crus qui courent à travers les comédies de Molière, qui font rougir les prudes et effarouchent les imaginations dépravées.

La passion, telle que nous l'avons définie, existe rarement dans les tableaux de l'école française, car la passion, nous le répétons, n'est pas l'exagération des sentiments; elle n'en est que la vérité. Mais chez nos peintres, c'est tout un ou tout autre : ou l'exagération dénature leurs

œuvres, les fait boiter et grimacer, ou la correction froide, la composition symétrique, et encore cette déplorable facilité que nous avons signalée à imiter tous les genres, à copier tous les procédés, arrêtent leur élan et glacent la couleur sur leurs toiles. L'école espagnole possède jusqu'à l'excès peut-être les qualités franches et solides qui nous manquent comme réalistes d'imitation. Les peintres de cette école excellent à traiter dans tous leurs détails les sujets austères et terribles, les douleurs du cloître, les tortures du martyre. Nul artiste au monde n'a égalé Ribeira dans l'art de faire saigner une plaie et de peindre les chairs mortes d'un cadavre. Qu'il y a loin de pareils tableaux à ces petites historiettes coloriées que nos peintres à la mode arrangent sur leurs toiles entre un vase de fleurs et une armoire à glace, et que vous regarderiez pendant cent ans sans y trouver le germe d'une idée, l'ombre d'un sujet intéressant pour l'art ; sans que rien vînt réveiller en vous ces sensations puissantes que Dieu a enfouies dans les âmes fortes, et qui sont le premier ressort des compositions dramatiques ou romanesques de la grande peinture historique !

L'étude des tableaux de Raphaël avait rendu notre goût plus pur, notre style plus simple ; elle nous avait ramenés à la correction, aux règles sévères du dessin ; les peintures de Murillo, d'Alonzo Cano, de Zurbaran, nous ont conduits au désordre du coloris, à l'imbroglio de la touche, à une effervescence en quelque sorte calculée, méditée, dans l'invention et dans l'expression, à l'exposition à froid de tout un système de personnages déraisonnablement passionnés, où le faux et l'invraisemblable ont été substitués de parti-pris à cette représentation idéale de la nature qui est la vérité complète, parce qu'elle porte en elle son cachet de vie et de poésie ; parce qu'elle seule sait traduire la pensée humaine dans le regard, dans le geste, dans le pli imperceptible du visage ; parce qu'elle sait faire sortir une à une des rides du front ces mille impressions intérieures de douleur ou de joie qui affaissent les joues, plombent le teint, creu-

sent les sillons de la face, et révèlent enfin, dans un portrait comme dans un groupe, toutes les angoisses, tous les désirs, toutes les passions de l'humanité.

Ayons donc de véritables passions et non des semblants de passions, car c'est la substantielle nourriture des arts que d'être sincèrement ému, que d'être touché au cœur, et de peindre, de sculpter ou d'écrire à la chaleur de ce foyer. En ne tenant compte aux peintres espagnols de quelques exagérations que pour les absoudre, à cause du génie national que les maîtres eux-mêmes ont dû flatter souvent aux dépens de la vérité, ces maîtres laissent peu à désirer. Si l'expression de leurs idées s'emporte parfois jusqu'à des élans sauvages, c'est que le peuple espagnol, — il faut s'en souvenir, — a d'autres mœurs que nos mœurs fades et compassées, c'est que son humeur est fière et vindicative, qu'il enfonce la griffe de sa haine ou la dent caressante de son amour dans toutes les chairs qu'il touche, que tout en lui brûle et rougit comme le fer de la fournaise. Cette position, admirable pour l'art, renferme tout le secret des peintres castillans. Ils sont constamment dans leur rôle, parce qu'ils sont constamment vrais. En pouvons-nous dire autant, nous qui posons sans cesse et qui ne pouvons atteindre la vérité qu'en nous guindant? Ils ont pu dépasser le but, et à cause de l'excès même des passions qu'ils voulaient peindre pousser l'art jusqu'à une expression exagérée ; mais comme au milieu même de cette exagération ils ont toujours gardé un respect grave pour sa partie essentielle, le dessin et la couleur, l'école espagnole a conquis un rang distingué dans l'histoire de la peinture. Elle pouvait a bon droit être proposée pour modèle à nos peintres méthodistes ; mais si elle a fait quelque bien, elle a exercé une influence désastreuse sur de maladroits écoliers ; elle a encouragé leur mauvais goût ; elle a amené la crise aiguë que toute aberration entraîne d'ordinaire et qui porte heureusement en elle-même son remède — du moins nous voulons l'espérer.

Ce n'était donc pas sans raison que les sourcils acadé-

miques se fronçaient, il y a quelque trente ans, en passant devant le petit mendiant du peintre de Séville. Ils pressentaient alors le malentendu qui allait s'en suivre; le réalisme allait détrôner leur classique chéri ! La foule en effet ne tarda pas à se pâmer d'aise devant cet autre tableau naïf où le petit Jésus est représenté offrant un morceau de pain à un pauvre, tandis que des anges paraissent en troupe au seuil du ciel portant enroulées autour de leurs bras des couronnes aussi dorées, aussi appétissantes que si elles sortaient d'une boulangerie de la rue Vivienne. C'en était fait ! l'école était fondée : dès cet instant, chez nous, les pâtissiers succédaient aux peintres.

XXXII.

DU SURNATUREL DANS L'ART.

Les questions de métaphysique touchent de beaucoup plus près qu'on ne le croit communément aux questions d'art et d'esthétique. Qu'est-ce en effet que l'art plastique ? C'est la puissance de former, de modeler la matière ; et qu'est-ce en définitive que la forme ? C'est une empreinte au *repoussé*, un moule extérieur et visible dans lequel est renfermée l'âme ; c'est-à-dire l'ouvrier de la forme, ouvrier invisible, principe de l'action et de la configuration de certains éléments matériels, de certaines substances malléables que sans cesse il attire, conserve et rejette, qu'il travaille et gouverne, et que nous nommons chez l'être sensitif et pensant — un corps. C'est le même principe qui, à des degrés divers et suivant des modifications infinies, agit dans l'animal et dans la plante. Le plus grand théologien peut-être, le plus puissant penseur des écoles catholiques à coup sûr, saint Thomas d'Aquin, affirme que « l'âme raisonnable et intellective est d'une manière essentielle la forme même du corps humain. — » Et en effet, pour rendre l'homme visible, tangible et sensible aux autres êtres de la création terrestre, pour que l'homme fût maître et roi parmi les animaux et les choses créées, il fallut bien que le grand artiste donnât à l'âme humaine la faculté de revêtir

une enveloppe saisissable par les sens, appréciable par des organes. Cette forme matérielle de l'être adamique, forme presque lucide et transparente, n'est donc qu'une image sous laquelle pense, agit, se meut, fonctionne moralement et physiquement une intelligence à part, un être supérieur — l'homme.

Etre en quelque sorte son médecin après avoir été son propre architecte, c'est-à-dire se traiter, se guérir et se conserver, telle est pendant la vie corporelle la plus constante préoccupation de l'homme vis-à-vis de son enveloppe. Or, si l'âme est la gardienne du corps, naturellement la santé de l'âme, c'est-à-dire sa beauté, sera la gardienne de la beauté substantielle. C'est ainsi que tout s'enchaîne et se coordonne dans la grande harmonie vivante, et que la morale comme l'hygiène, la forme comme la beauté de la forme, se rattachent à une esthétique en quelque sorte métaphysique et surnaturelle.

Sans vouloir pénétrer plus avant que de raison dans la partie philosophique de cette question, limitant nos remarques à ce qui constitue le domaine de l'art proprement dit, nous établirons ici un principe qui est sans doute plus idéal et conventionnel que physiologique, mais qui n'en est pas moins vrai ; à savoir : qu'une belle âme travaille incessamment à créer de belles choses, à inventer et à projeter au-dehors le beau, soit moralement, soit matériellement.

Dans l'ordre physiologique, ne voyons-nous pas tous les jours des enfants qui en grandissant deviennent beaux ou laids, forts ou rachitiques, selon que dans son libre développement leur âme se tourne de préférence vers l'un des deux pôles qui l'attirent, vers le mal ou vers le bien ? Un corps harmonieux dans sa configuration primitive arrivera à se déjeter, à être contrefait, disgracieux, maigre ou obèse, selon les tendances plus ou moins dégradées, plus ou moins terre-à-terre de son gouverneur intérieur. Sauf certains écarts fort rares, dont nous ne pouvons discerner la cause parce que notre intelligence n'est pas suffisamment ouverte à la compré-

hension des lois de la dynamique naturelle et des mystères de la création, nous naissons tous purs de forme comme de visage, nous naissons élémentairement beaux; c'est l'âme seule qui maintient ou fait dévier, pendant la vie, les éléments constitutifs de son enveloppe, de sa forme. Ainsi, dans l'ordre artistique, le peintre — le statuaire — s'éloignera ou se rapprochera du chef-d'œuvre selon les tendances plus ou moins avancées de son génie vers l'idéal. Or l'idéal, c'est l'absolu dans l'art. La beauté est aussi absolue que la vérité. L'idéal est donc en quelque sorte la solution mathématique du problème de l'art. De là vient que sans pureté morale pas de beauté idéale, pas de chef-d'œuvre, — la pureté morale étant une des conditions essentielles de la pureté esthétique, de la beauté de la forme.

La vie d'atelier nous en fournit tous les jours une preuve. A la vue de telle femme qui passe pour belle, l'homme ordinaire s'exalte et se passionne; mais l'artiste, mieux doué ou plus clairvoyant, ne professera pour cette femme ni admiration ni enthousiasme, car il a été à même, dans le sanctuaire, d'étudier de près son modèle. Ce modèle n'est pour lui qu'un mannequin vivant, chez lequel il a pu constater des défauts et des tares qui n'ont servi qu'à rendre encore plus imparfaites à ses yeux une nature vicieuse et vulgaire. Il faut dès lors nécessairement que par la puissance de l'imagination, par l'intervention de l'idéal, l'artiste corrige de lui-même, dans l'œuvre qu'il veut accomplir, les imperfections qui l'ont choqué dans ce modèle. Il cherchait Lucrèce, c'est Laïs qui posait devant lui; son esthétique vivait ailleurs. Il faut qu'il la cherche et qu'il la trouve. Donc ce ne peut être que par une intervention directe de l'âme, par une opération active et personnelle de cette puissance intérieure qu'il effectuera, ici comme dans le grand œuvre, la transmutation des éléments mis à sa disposition. Si la beauté de l'âme influe d'une manière aussi absolue sur la beauté des conceptions de l'esprit que sur la beauté extérieure de la forme humaine, c'est que, au point de

vue de notre nature, la forme extérieure n'est qu'une gaîne, une sorte de monture artistique dans laquelle l'ouvrier divin a voulu enchâsser la sublime étincelle : étincelle venue de l'éther ou de l'orage, du ciel ou de l'enfer, au gré de la volonté et de la liberté de celui qu'elle animait !

Pourquoi la Vénus de Milo, ce type absolu de la beauté, nous subjugue-t-elle ainsi ? Pourquoi nous soumet-elle à son empire ? C'est qu'elle possède une force et une grâce transcendantes, un attrait impérieux comme un ordre et touchant comme une caresse : c'est qu'on se sent attiré vers elle par quelque chose d'éternellement beau, et que l'on croit entendre sortir de cette bouche divine le mot suprême de la captation des êtres, le premier comme le dernier mot de l'amour : « O jeune homme ! Semble-t-elle » dire, puisque tu as pénétré dans son temple, tombe à » genoux devant la mère du plus puissant des dieux : » incline toi devant la fille de Jupiter, devant la sœur de » Platon, ce messie, ce précurseur de vérité. — Puisque » tu as renoncé aux passions effrénées et brutales des » Callypiges antiques, cède à la douce étreinte du vrai » beau, cède à la puissance protectrice de la déesse » pure. »

L'homme de génie possède une double force ; comme homme il procrée ; comme artiste il peut créer. Il est maître du mode objectif et du mode subjectif. Doué du présent le plus précieux, il peut, tout en se reproduisant lui-même, emprunter au monde idéal une existence fictive. Comme Prométhée, il dérobe le feu du ciel intérieur pour animer sa statue, son tableau ou son poème, et les soumettre à l'admiration, à l'idolâtrie des autres hommes. Son âme passe ainsi dans ses œuvres, comme son esprit, comme son sang. Ame, en effet, dérive d'amour. Si c'est à force d'amour que Dieu crée les êtres, c'est à force d'amour aussi que l'artiste donne la vie à ses ouvrages. Donc plus il aimera, plus il approchera du divin, plus il marchera vers la perfection. Il agira à l'instar du grand maître qui travaille et perfectionne sans

cesse son œuvre. Loi d'amour et loi de progrès : tel est le principe fécond, absolu, des créations divines et des créations humaines. La beauté est le dernier mot de cette double création. « Etre souverainement belle,
» n'est-ce pas la marque divine par excellence, puisque
» la beauté est un attribut primordial qui domine tous les
» autres? Qui dit la beauté du corps, dit la beauté de
» l'âme. Qui dit la beauté visible dit la beauté invisible.
» L'âme peut faillir et tomber de chute en chute, elle qui
» est la lumière, jusque dans les profondeurs les plus
» sombres; elle peut hanter le vice, elle peut se souiller
» à tous les péchés : mais dans une heure d'amour ou
» de repentir, vous la verrez soudainement reprendre
» l'auréole des virginités. Dieu, qui se complait dans son
» œuvre, n'a pas voulu que la forme pétrie par sa main,
» fût un masque trompeur. Dieu ne joue pas aux sur-
» prises : là où l'âme est belle, il l'a revêtue d'un corps
» divin.

» Corps divin, âme divine, c'est à ce chef-d'œuvre
» surtout que l'esprit du mal s'est attaqué. Si la beauté
» souvent succombe, c'est qu'elle est toujours en com-
» bat, c'est qu'à toute heure elle est battue en brèche,
» c'est que tout le monde veut en avoir sa part et porter
» son drapeau. Lucrèce seule, s'est affranchie de la
» honte par un coup de poignard. Hélène, Aspasie,
» Cléopâtre, Imperia, Diane de Poitiers, Ninon, Jeanne
» Vaubernier, ont subi la destinée fatale de la beauté.
» La Vallière, comme la Madeleine divinisée, a lavé
» dans les larmes le crime d'avoir aimé un roi qui ne
» pouvait aimer. »

Une raison suprême dirige et gouverne toutes choses; cette raison a existé, existe et existera éternellement : Il n'y a pas d'autre manière de concevoir l'esprit divin. Pour l'artiste comme pour Dieu l'horizon s'étend dans l'infini, mais avec cette différence que Dieu aperçoit cet horizon sans bornes et l'embrasse pour ainsi dire d'un coup d'œil, quand l'homme ne fait que le concevoir. Dieu est un être personnel comme l'homme créé à son image :

c'est là un principe hors duquel l'artiste ne peut pas plus se sauver que le chrétien. Il est impossible d'échapper à la logique de ce dogme absolu. En effet, si vous ne personnifiez pas Dieu, si vous n'en faites qu'un être abstrait et géométrique comme un cercle, n'ayant aucune conscience de lui-même, sans aucun point de contact humain avec l'humanité, votre doctrine est un pur athéisme : c'est la doctrine des atômes crochus et du hasard. De même votre esthétique sera athée, sans personnalité et sans avenir, si vous ne lui soufflez pas la vie qui vous fait vivre, si vous ne l'animez pas d'une pensée élevée et supérieure, d'une pensée qui soit vous. L'idéal, en un mot, est la métaphysique, le côté surnaturel de l'art, comme Dieu est la métaphysique et le surnaturel de la création.

On ne sera donc pas plus artiste que chrétien, si l'on ne croit pas. Affirmer que l'idéal n'est qu'un mot, une chimère, un but impossible à atteindre, qu'il n'existe pas : c'est se montrer aussi athée, en matière d'art, que de nier en matière religieuse l'existence d'un Dieu personnel parce qu'il est invisible. Le réalisme ne suffit pas plus au grand artiste que le rationalisme au grand penseur. — « Rêver Dieu, c'est le créer » — disent les critiques modernes du spiritualisme. — « Rêver l'idéal c'est l'atteindre » — dirons-nous à notre tour aux artisans de la forme, aux peintres et sulpteurs de génie, car le génie est enfanté par nos croyances. Mais à toute croyance il faut un signe, un culte, un emblème matériel qui exprime sa pensée : c'est là le but de l'art.

Toute croyance vit d'amour; tout amour vit d'hommage et d'adoration : Quel encens ne brûlons-nous pas aux pieds de l'idole que nous aimons? L'amour et la foi ces deux puissances fécondes de notre être, réagissent donc constamment l'une sur l'autre dans l'œuvre de nos conceptions; la première par l'action, la seconde par l'expression. L'artiste ne peut s'affimer comme tel que lorsqu'il croit et qu'il aime; alors seulement il devient créateur. Il en est de même du poète, qui cultive et

caresse longtemps au fond de son âme le type auquel il donnera plus tard la vie et la parole par le rhythme ; car le rhythme est la forme de la poésie, comme le marbre et la couleur sont destinés à devenir la forme de la statuaire et de la peinture.

Sous quelque point de vue que l'on envisage l'artiste, on arrive toujours à constater qu'il ne procède pas autrement que Dieu lui-même, dans la perpétration de ses œuvres. Laissons de côté la question des origines, question qui rentre absolument dans le domaine génésique ; n'envisageons que la question pour ainsi dire physiologique de la création.

Tout germe d'être préexiste dans le sein de la terre ou dans l'air, dans le fluide universel ou dans l'élément terrestre, comme l'idée dans le cerveau du poète, du statuaire ou du peintre. Ce germe latent se développe, se nourrit, arrive à fleur de sol, grandit et s'élève — plante — arbre ou animal. Il en est de même de l'idée créatrice dans l'art. L'homme se sent agité, tourmenté par l'idée qui semble d'abord fixée comme une pointe d'épingle dans son entendement. Peu à peu l'aiguillon devient plus acéré, plus persistant, plus douloureux — car il n'est pas d'enfantement sans douleur ; — en même temps l'idée prend de la condensation ; elle se concrète, pour ainsi dire, et passe en quelque sorte à l'état de noyau cosmique. La voici déjà dans l'imagination de l'artiste — statue — tableau ou monument : — elle naît enfin : elle éclate et resplendit sous la main de l'artiste. L'idée a pris un relief, un corps, grâce à la puissance créatrice de l'âme, ce véritable architecte de la forme, cette main cachée — la main de Dieu — qui crée l'art et qui modifie si profondément la nature, sa première œuvre.

« L'art, dit Lamennais, est le *Cosmos* refait et recréé par » la main de l'homme. » Pensée aussi juste que profonde, et qui grandit à la fois l'homme et Dieu.

Ce travail latent de l'âme est le même chez tous les ouvriers de la pensée, chez tous les remueurs et habilleurs d'idées littéraires, mélodiques ou plastiques. « L'artiste

comme le poète, dit Victor Hugo, dans son livre intitulé — *Shakespeare,* ne se limite que par son but ; il ne considère que la pensée à accomplir ; il ne reconnaît pas d'autre souveraineté, d'autre nécessité que l'idée : car l'art émanant de l'absolu, dans l'art comme dans l'absolu la fin justifie les moyens. C'est là, soit dit en passant, une de ces déviations à la loi terrestre ordinaire qui font rêver et réfléchir la haute critique, et lui révèlent le côté mystérieux de l'art. Dans l'art surtout est visible le *quid divinum.* Le poète se meut dans son œuvre comme la Providence dans la sienne ; il trouble, consterne, frappe, puis relève ou abat, souvent à l'inverse de votre attente, vous creusant l'âme par la surprise. Maintenant, méditez : l'art a comme l'infini un *parce que* supérieur à tous les *pourquoi?* »

Nous n'ajouterons à ces réflexions qu'une remarque : Si l'art est aussi puissant et aussi imprévu que la Providence, c'est qu'il est libre. La liberté, telle est la source d'où découle la puissance de création dans l'œuvre de la nature comme dans les œuvres vivantes de l'art. C'est par la liberté que l'artiste arrive à la conception du beau absolu et du beau relatif. Ce n'est pas au milieu des contestations de ceux qui la discutent que la science de l'esthétique peut s'établir et s'affirmer ; c'est dans le for intérieur ; c'est dans la conscience de l'artiste inspiré et savant qu'elle trouve son dernier mot, qu'elle formule son suprême axiôme : axiôme puissant, pénétrant et pur, éloquent comme une passion, brûlant comme un rayon de soleil, dominateur comme l'admiration et l'enthousiasme, ces deux flambeaux qui illuminent la beauté et la montrent en son plein jour ! Ce qui prouve que la beauté est véritablement un rayon divin, c'est que de même qu'elle est engendrée par l'amour, elle engendre aussi l'amour. Admirer une belle œuvre c'est être déjà meilleur ; c'est par la sensibilité que l'homme se perfectionne ; le *nil admîrari* est la tombe du beau et du bien. Pas de sociabilité, pas même de société sans la sympathie, sans l'admiration. Celui qui admire les frises du Parthénon est

nécessairement un bon citoyen et un honnête homme ; il est sensible, et sa sensibilité a déjà fertilisé son cœur et son esprit. Certes, il fut trois fois grand l'artiste qui put ainsi faire de son œuvre la pierre de touche du cœur humain. L'or aussi est la pierre de touche du cœur humain, mais dans le sens des instincts et des passions mauvaises. Le marbre est plus pur que l'or, puisque lorsqu'il s'élève à l'idéal, il peut dompter l'orgueil de l'homme et le forcer d'admirer le génie.

Mais l'idéal considéré comme aspiration vers l'ordre divin, l'idéal, criterium de la beauté absolue, existe-t-il ailleurs à l'état effectif? En d'autres termes, la beauté se produit-elle à un état tangible dans d'autres mondes visibles ? Son type appartient-il au monde invisible et surnaturel, ou au monde de la fantaisie et de l'imagination qui en est le reflet ? Questions intéressantes : elles ont pris dans ces derniers temps les proportions d'une science et d'une métaphysique nouvelles.

Nous essaierons d'en donner une idée dans la leçon qui va suivre.

XXXIII.

DE L'ARCHITECTURE SIDÉRALE.

Ce que Bossuet disait de madame Henriette d'Angleterre, on pourrait le dire de notre architecture : elle se meurt — elle est morte! Ne la voit-on pas chaque jour rendre le dernier soupir sous les porches de nos colysées, entre les colonnes de nos Parthénons, sous l'architrave de nos basiliques? L'architecture née de la terre avec les fleurs, avec les arbres arrondis en voûte, avec les oiseaux premier bégaiement de la nature, avec les besoins et les adorations de l'homme, premiers stimulants de son génie, cette architecture toute naturelle ne répond plus aux mystérieuses tendances de l'humanité. Elle n'offre plus un champ assez vaste à son imagination. Elle ne satisfait plus ses pressentiments d'avenir, sa passion pour la nouveauté et l'inconnu. L'architecture ancienne dont l'architecture moderne n'a été qu'une médiocre copie, répondait, dans les âges primitifs, à toutes les aspirations des peuples ; mais aujourd'hui, c'est un vieux thème dont les variations cornées sur tous les tons ne sont plus que des redites. Ce que voyant, quelques hommes d'esprit qui n'étaient pourtant pas architectes, mais que le ciel semblait choisir comme messagers, partirent un beau matin pour les sphères supérieures et en revinrent les mains pleines de plans inédits et de curiosités architectoniques qui ne

demandent pas mieux que de s'acclimater sur notre planète sublunaire.

C'est une sorte de nouvelle à la main jusqu'à présent; mais puisque cette nouvelle peut devenir de l'histoire, nous voulons épargner à nos modernes Vitruves l'embarras dans le choix de sa dénomination ; nous appellerons : *Architecture sidérale*, ce perfectionnement inattendu de l'art monumental.

Il était réservé à notre temps, si fécond en créations, si riche en inventions de toutes sortes dans l'ordre intellectuel, aussi bien que dans l'ordre industriel, politique et économique, il lui était réservé de voir se projeter sur l'art architectural à bout de ressources, un rayon venu d'en haut. N'avions nous pas en effet assez d'acanthes, de lierres et de lotus en chapiteaux, de volutes et de corniches en perspective, d'un goût suranné, d'une fantaisie rachitique et vieillotte? Nos voûtes, que surplombait éternellement un toit pointu de tuiles ou d'ardoises, ne déploieront-elles pas avec beaucoup plus de majesté leurs coupoles chromatiques, par gammes formées de doubles croches en lave émaillée, en pierres précieuses ou en fin métal, à l'instar de ce splendide palais de Mozart, dont un spirituel illuminé (1) nous a rapporté une si admirable description? Que l'on s'en tienne à l'imitation de ce singulier chef-d'œuvre ou que cette vision en fasse naître d'autres, il est clair qu'une harmonie nouvelle sortira de cette donnée toute musicale, car les arts sont frères : Amphion bâtissait des villes au son de la lyre : espérons que l'auteur de la *flûte enchantée* réserve à notre globe transformé la construction de quelque Jérusalem céleste, dont il nous enverra le plan sur les ailes de l'électricité et du magnétisme. C'en est fait! les horizons de l'avenir sont ouverts, et les parvis aussi. — « Dieu dispose les choses selon le temps! » profondes paroles, sorties des révélations modernes — filon entrevu, qui peut devenir entre des mains prédestinées une mine sérieuse et iné-

(1) Victorien Sardou (Revue Spirite 1863.)

puisable ! Après les troubles douloureux qui signalent, à l'heure même où nous écrivons, l'existence sociale de diverses nations de l'ancien et du nouveau continent, vienne la fin des disputes humaines et l'époque harmonique prédite par le prophète Fourier, et nous aurons une architecture toute prête pour répondre sur le ton majeur ou mineur, en *ut* dièze ou en *mi* bémol, aux besoins nouveaux, aux flamboyantes aspirations de l'humanité; nous aurons la symphonie la plus propre à glorifier, au sein de nos cités rajeunies, un mode de vie devenu désormais tout intellectuel, tout symbolique. On lira en chantant sur les monuments, comme on lit sur un papier de musique; l'architecture aura son apothéose sur la terre, comme elle paraît la posséder dans certaines parties du ciel. — Autres Prométhées, nos artistes-mediums s'ingénieront, au moyen de la seconde vue, à ravir leurs secrets aux mondes invisibles, le feu sacré aux sphères placées hors de la portée des regards vulgaires ; ils rendront palpables à nos sens les richesses que la main divine a semées à profusion dans les provinces de l'Empyrée ; ils emprunteront aux ouvriers des célestes parvis leurs systèmes de constructions, leurs formes sculpturales et ornementales pour bâtir parmi nous autant de temples de Salomon dignes de ceux dont l'Ecriture nous a dit les merveilles ; ils répandront en un mot sur leurs œuvres périssables le parfum de la myrrhe mystérieuse, la sublime magie de l'éternité.

Les Chinois dans leur fameuse tour de porcelaine, nous avaient bien donné déjà un avant-goût des ressources que peut offrir à l'homme l'imagination surexcitée du voyant. L'Indien, en invoquant Bouddha, avait créé la Pagode ; l'Osmanli, en appelant à son aide l'esprit de Mahomet, était parvenu à semer son horizon d'élégants minarets et de coupoles spendides. Toutes ces conceptions deviennent aujourd'hui banales et surannées. Dieu qui ne demande qu'une seule adoration, ne veut plus qu'un seul temple. Avec la longue-vue intérieure de l'âme, nos illuminés d'aujourd'hui y ont vu plus clair

qu'Herschell et Arago avec leurs télescopes. Après avoir franchi d'un bond les volcans de la lune , ils ont pris pied dans Sirius. Bientôt ils sauront nous dire de combien d'arches sont composés les ponts qui séparent Saturne de son mystérieux anneau ; nous aurons alors toute une enfilade de révélations architecturales d'un effet ravissant, inouï, et notre génie consistera tout simplement à imiter et à approprier à nos goûts, à nos tendances, à nos besoins régénérés ces splendides visions. C'est un autre âge d'or qui s'annonce et se prépare pour la terre ; c'est le retour à l'époque adamique, alors que la race humaine s'avançait dans le temps et la création escortée du bonheur ; c'est Eden reconquis tel qu'il était avant la tentation et la chute, tel qu'il sortit des mains du créateur. Tout ce que nous avons exécuté depuis était nécessairement dans le faux et n'avait pas le sens commun. O profondeur des volontés célestes ! un simple vaudevilliste a reçu mission de soulever un coin du voile qui nous cachait le monde surnaturel. Il vient de nous prouver, dans un discours à la fois spirituel et spirite, que tout ce que nous avions inventé jusqu'ici en architecture , n'avait guère plus de valeur que les petites images collées sur le verre noirci d'une lanterne magique de troisième ordre. Grâce à sa découverte , l'art a fait un pas vers l'immensité ; il a franchi le seuil d'une esthétique supérieure et monté plusieurs degrés de l'échelle de feu.

Et ce que nous disons là n'est peut-être pas aussi paradoxal que beaucoup se l'imaginent. Il est évident qu'une régénération universelle de la donnée architecturale se fait autant sentir dans le monde artistique qu'une régénération de la donnée politique dans le monde social. Ne sentez-vous pas que, là comme ailleurs, les vieilles choses ont fait leur temps ? que la lassitude et l'ennui des choses connues étreint, accable l'humanité, et que le vide actuel du cœur et de l'âme la rend « triste jusqu'à la mort ? » Qu'est-ce en effet que tant de merveilles dont les hommes sont sans cesse auteurs ou témoins et dont tous ne peuvent pas jouir ? Que sont pour ceux qui n'habitent que

des chaumières, ces palais démodés et ces portiques monotones? Si nous prenons assez facilement notre parti sur nos misères intérieures, au moins voulons-nous être distraits et réjouis extérieurement. Quand l'âme est affligée, elle se laisse volontiers consoler par le spectacle des yeux. La curiosité, pour l'homme, est une soif aussi ardente que celle des liquides; son besoin de connaître et de produire du nouveau réclame un assouvissement aussi complet que celui de sa faim. Donc, à l'œuvre : saisissons le compas et l'équerre mystiques; appelons à notre aide les esprits bâtisseurs de l'espace; évoquons les grandes âmes des Bramante, des Michel-Ange, des Bernini qui habitent les soleils : inspirons-nous de leurs œuvres à la faveur des fluides impondérables, et nous arriverons à couvrir la terre de monuments d'un ordre surhumain qui dépasseront en magnificence ceux que nous ont laissés les plus grands peuples.

Une fois les relations établies avec les autres globes par l'intermédiaire du monde immatériel, la physionomie terrestre ne peut manquer de subir de profonds changements, des modifications surprenantes; c'est le triomphe du réalisme absolu qui se prépare au moyen du surnaturel, lequel devient lui-même palpable et positif. Jusqu'ici, en effet, l'idéal de l'artiste n'était qu'une perception intuitive, une conception imaginaire, une fantaisie qui avait son modèle dans la personnalité de chaque individu; l'idéal était une invention purement humaine, créée par l'instinct, l'inspiration et le génie humain. Désormais, l'idéal sera la reproduction fidèle de beautés appartenant à des mondes matériels plus parfaits; nous n'avions jusqu'ici que l'à peu près des formes et des figures célestes, — la science nouvelle nous en promet la photographie.

Déjà bon nombre de personnes bien douées produisent des dessins de fleurs et de plantes, de formes bizarres et néanmoins gracieuses; ces productions annoncent un ordre composite inédit; elles renferment mille motifs charmants d'ornementation: elles surpassent en légèreté et en nouveauté de formes tout ce que le dictionnaire des

arabesques et des astragales de l'ancienne architecture contenait de plus joli. Ce n'est pas une langue vulgaire : c'est un néologisme plein d'attrait qui frappe, séduit et étonne par sa richesse et son originalité. Viennent des croyants, ou plutôt des voyants plus lucides, et l'on peut s'attendre à ce que la foi, signe des adeptes convaincus, opère des prodiges. Eclairés par la lumière de l'infini, ces natures transubstantialisées, pour ainsi dire, découvriront un jour les purs horizons de la mégalanthropogénésie : alors la terre docile à leurs leçons deviendra le premier degré du temple que Dieu réserve à ses élus.

On sait quelles merveilles produisit au moyen-âge la croyance religieuse. Toutes ces guipures de pierre ; tous ces clochetons aériens ; toutes ces balustrades à jour, crénelées, dentelées, festonnées, — bijoux splendides, incrustés comme une couronne au front de l'esprit des cathédrales ; ces richesses, ces fantaisies, ces créations admirables, ont été l'œuvre d'une inspiration générale et féconde, venue à son heure. Cependant, serait-il prudent d'affirmer que ces œuvres ont exprimé le dernier mot de la puissance humaine, soutenue par l'influence surnaturelle? N'est-il pas permis de croire, au contraire, que l'esprit du ciel peut encore révéler à l'homme, dans les mystérieuses confidences de sa bonté, un ordre supérieur de beautés et de types en rapport avec le progrès de son intelligence actuelle, et précurseur de ses futures destinées?

— La seconde vue des médiums n'est jusqu'à ce jour, nous dit-on, qu'une lanterne sourde.

— Cela est vrai : mais avec une lanterne sourde, ne peut-on pas allumer un flambeau?

L'étude excentrique et suprà-terrestre qu'on vient de lire appelle une autre étude pour lui servir en quelque sorte de correctif.

Nous avons touché le surnaturel dans ses rapports avec l'art : abordons maintenant le fantastique créé par la seule excitation de l'imagination, et voyons ce qui peut sortir pour l'artiste du monde des chimères.

XXXIV.

DES DANGERS DE L'ILLUMINISME DANS LES ARTS.

LUDWIG ET SAMUEL KRUMMER.

I.

En 1793, à l'heure la plus terrible de la tourmente révolutionnaire, deux jeunes Allemands, Ludwig et Samuel Krummer, vinrent à Paris pour y exercer leur art. Le moment était mal choisi. La peinture, la statuaire, la musique n'avaient, Dieu merci! rien à débattre avec cette orgie féroce, qui leur voilait la face de son affreuse amarante. Les frères Krummer, exclusivement livrés aux spéculations de l'imaginative, comme de vrais Allemands qu'ils étaient, n'avaient guère vécu jusque-là que de leur art, auquel se mêlaient quelques réminiscences des rêveries de Swedenborg et des théories vaporeuses de Jean-Paul. Ils ignoraient le caractère de cette révolution française dont ils n'avaient que faiblement entendu parler dans leur pays, de sorte qu'en arrivant à Paris, c'est à peine s'ils y croyaient. Ludwig était musicien et Samuel sculpteur. Le premier, adorateur passionné de Mozart,

24.

son idole et son maître ; le second, brillant sectateur de l'esthétique de Winckelmann, mitigée par l'esprit de Gœthe. Tous deux poursuivant l'harmonie sous des formes diverses représentaient admirablement le génie sentimental, souvent bizarre, des artistes de leur nation. De loin ils avaient aimé Paris. Subjugués par la sympathie attractive et puissante qu'exerce cette capitale sur les intelligences d'élite, ils l'avaient entrevue, l'un à travers le mysticisme de Gorres, l'autre par delà les mélodies de Glück ; puis, un beau matin, ils étaient partis ensemble du fond de la Souabe pour venir chercher en France la consécration de leur talent. Du génie à la folie il n'y a souvent qu'un pas. Qnand une pensée unique s'empare d'un cerveau dont les parois sont faibles, elle ne tarde pas à le briser. Que d'admirables organisations se sont volatilisées comme un éther subtil, pour n'avoir pas été contenues dans un récipient solide, dans une boite osseuse capable de résister à la détonation des idées ! Que de locomotives intellectuelles ont éclaté faute de soupape ! C'est l'histoire de Ludwig et de Samuel.

Isolés dans Paris, perdus dans cette solitude sanglante au moment où tous les fronts étaient courbés sous la terreur, alors que chacun courait à la commune et hantait les clubs, les deux frères, frappés d'épouvante en présence des événements qui s'accomplissaient sous leurs yeux, prirent le parti de se renfermer chez eux et d'attendre des temps meilleurs. Ils allèrent se loger au delà de la Seine, dans une vieille maison, au fond d'une cour déserte, et Samuel installa son atelier auprès de l'appartement de son frère. Là, le musicien improvisait tandis que le ciseau du statuaire se promenait sur le marbre. Le clavecin et l'ébauchoir se prêtaient ainsi un mutuel appui. Ludwig admirait sincèrement les œuvres de Samuel, de même que Samuel s'inspirait et s'animait au travail sous l'enchantement des mélodies de Ludwig. Pendant que celui-ci faisait caracoler les triples croches comme des cavales capricieuses, dans les champs de sa fantaisie, Samuel évoquait d'une lime caressante quelque Galathée

pudique, longtemps entrevue par l'artiste sous la dure écorce du granit. Nos deux Allemands, quelque peu frappés d'illuminisme, ne songeaient qu'à leurs chimères. Ils étaient absolus pour leur idéal, et chacun cherchait à le réaliser à sa manière ; tous deux doués de génie reflétaient véritablement un rayon d'en haut. Leur front était si intelligent, leur visage si pâle, que leur existence commencée sur la terre ne semblait pouvoir s'achever qu'au ciel. Leur enveloppe mortelle paraissait formée d'une substance plus éthérée que celle des habitants de la planète. En les voyant, un observateur attentif comprenait que le vêtement presque diaphane qui recouvrait leurs âmes n'était qu'un vêtement d'emprunt, tout irisé de lumière céleste comme le voile des vierges qui doivent mourir jeunes, et que dans la création tangible ils tenaient une place à part. C'était, en un mot, deux personnages plus voisins du fantastique que du réel, comme ceux d'Hoffmann ; deux apparitions hyperboréennes, deux spectres d'un autre monde; vagues ressouvenirs du *Violon de Crémone* et de *l'Homme qui a perdu son ombre*. Aux yeux de ceux que frappe une fantasmagorie nautique et qui se nourrissent de drames maritimes, ils pouvaient assurément passer, avec leurs faces blêmies et leurs membres grêles, eux et la vielle Zaccharie — une pauvre juive qui leur avait servi de mère et qui les suivait partout — pour autant d'échappés du *Radeau de la Méduse ou du Vaisseau fantôme*, ces deux naufrages mémorables dont Girodet et Edgar de Poë nous ont peint tour à tour les acteurs et les péripéties.

II.

— Et dire que Platon voulait nous chasser de sa république ! murmurait un matin Samuel, l'aîné des deux frères, en trempant délicatement ses lèvres dans un bol de porcelaine-mousseline où fumait un excellent chocolat que lui avait préparé Zaccharie.

—Platon, un philosophe qui n'a vu que l'idéal terrestre

et qui n'a rien compris à l'harmonie des sphères! répondait Ludwig en aspirant la vapeur d'une tasse de thé.

— A l'entendre, reprenait Samuel, nous n'étions tous, nous autres artistes, que « des artisans de luxe et de luxure. »

— Platon n'a connu que la mélodie de la sentimentalité ; il n'a pas soupçonné la gamme chromatique de l'âme. Et Ludwig accompagna sa critique musicale d'un dédaigneux haussement d'épaules.

— Chut ! reprit l'aîné, ne disons pas de mal de la république de Platon, la république de M. de Robespierre pourrait nous entendre...

— Qu'elle aille au diable celle-là! fit Ludwig avec emportement ; c'est une tyrannie qui finira peut-être. Depuis que nous habitons Paris, nous, bourgeois libres de Nuremberg, ne sommes-nous pas aussi devenus des suspects ?

— Il y a aujourd'hui quarante exécutions capitales, interrompit avec un geste d'horreur la vieille Zaccharie, à qui cette pensée ôtait le manger et le boire.

— Que de Daphnés tendres et charmantes, soupira Samuel ! que d'Eucharis aux petits pieds ! que d'Antiopes au torse archaïque, sont déjà sorties de la Conciergerie pour servir de pâture à ce minotaure qu'on nomme la guillotine !

— Pitié pour elles ! mais comment les monstres pourraient-ils entendre les cris de désespoir de leurs douces victimes ? C'est un viscère mort qui croupit sous leur mamelle gauche ; ce sont des vampires que ces hommes !

— Bien tapé, frère, dit Samuel en souriant; j'aime tes généreuses colères : mais, de grâce, ne crie pas si fort, car si les membres du tribunal exécutif n'ont pas de cœur, ils ont des oreilles.... et les murs aussi.

— Les bourreaux ! qu'ils me tranchent la tête, s'ils veulent, pourvu qu'ils y laissent ce double organe : c'est celui auquel je tiens le plus ; parole d'honneur, je ne serais pas fâché d'entendre la musique des sombres bords; m'est avis, mon cher Samuel, qu'elle doit être en ce moment un peu bien lugubre.

— Ah! répondait l'autre, plongé dans une mélancolique rêverie, si je pouvais seulement sauver du couteau cette belle duchesse, auprès de laquelle madame Tallien n'est qu'une laideron, et que j'ai vue l'autre jour emprisonnée derrière les grilles du Luxembourg ; quel magnifique modèle pour mon atelier, Lugwig ! quel port de déesse : *incessu patuit dea!* Tiens : j'essaie ici de mémoire son portrait, en attendant qu'elle vienne poser elle-même... Qui sait? Le hasard est un grand maître, surtout en temps de révolution.

— Samuel, tu viens d'avoir là une bonne pensée, et bien originale. Allons, Zaccharie, allons, ouvrez mon clavecin, je vous prie : cette pensée mérite que j'évoque à l'instant même l'âme du grand Mozart. D'ailleurs, n'ai-je pas entendu cette nuit le divin symphoniste essayer sur les cordes de mon épinette un sublime *Requiescat?* Que ce soit pour nous ou pour elle, tâchons de nous en souvenir...

Et Ludwig, s'inspirant dans l'azur du firmament, improvisait une cantilène touchante qui forçait le sculpteur à reprendre son ciseau.

III.

A quelques jours de là, par un temps d'orage, Samuel, qui avait voulu prudemment faire acte d'adhésion à la politique de messieurs de la commune, revenait seul du club des Célestins. Il traversait les quartiers les plus sombres de Paris, guidé par les éclairs qui sillonnaient l'obscurité, et s'avançait aux éclats de la foudre vers les ponts de la Seine, au-delà desquels il habitait. La nuit était affreuse. De fortes rafales faisaient voleter les ardoises des maisons, aussi drues que des oiseaux de passage ou que les feuilles arrachées aux arbres par les vents d'équinoxe. On entendait au sommet des toits le grincement saccadé des girouettes, et dans le lointain les chiens hurlaient d'une façon lamentable. La nature semblait se plaindre, comme dans l'enfantement d'un cata-

clysme. Arrivé sur la place de Grève où l'œuvre de carnage s'était accomplie tout le jour, le jeune homme heurta du pied un objet dur qu'il reconnut bientôt pour être l'instrument même du supplice. Epouvanté, il voulut fuir ; une force secrète l'arrêta. Elle le tenait comme attaché à cette place, glaçait ses membres, et fixait invinciblement ses pas. Son cœur oppressé ne respirait plus. Tout à coup, à travers de ténébreuses lueurs, il découvrit au pied de l'échafaud un corps humain penché sur les degrés. L'idée généreuse qu'il avait eue quelque temps auparavant lui revint alors en mémoire. — Il y a là peut-être une victime à sauver, pensa-t-il ; et s'approchant avec courage, il vit une femme dont il lui sembla reconnaître confusément les traits. C'était elle en effet : c'était la prisonnière du Luxembourg! Elle portait une robe noire. Ses cheveux, en désordre sur ses épaules, étaient trempés par la pluie qui tombait à torrents, et elle semblait inanimée. Samuel lui adressa quelques paroles et voulut l'entraîner.

— Qui que vous soyez, laissez-moi, dit-elle en s'attachant avec effort aux planches fatales ; je n'ai plus d'amis sur la terre : laissez-moi!

— Il vous en reste un ; au nom du ciel, madame, ne le repoussez pas.

— Tous sont morts aujourd'hui, je veux mourir aussi...

— De grâce, fuyez ces lieux horribles : dites où vous demeurez, et laissez-vous conduire.

— Ma demeure, c'est le tombeau ! je n'en ai plus d'autre, entendez-vous ? reprit l'inconnue avec l'accent sépulcral d'une ombre.

Emu par cette scène extraordinaire, touché de tant de beauté, de jeunesse et d'infortune, le jeune sculpteur lui offrit sa maison pour asile. Noble et belle créature oubliée par la hache du bourreau, pouvait-elle rencontrer un sauveur plus digne? C'était le ciel qui le lui envoyait. Elle sembla le comprendre et se releva lentement. Ivre d'une joie secrète, Samuel lui tendit la main. Debout mais chancelante, l'inconnue, dans la molle attitude d'une

femme du monde, s'appuya doucement sur son bras, et ce fut ainsi qu'à travers les sombres dédales du quartier Latin ils atteignirent ensemble la demeure de l'artiste.

— Vous m'avez inspiré confiance et je vous ai suivi sans crainte, ô jeune homme, lui dit-elle sitôt qu'elle fut entrée ; maintenant, je crois et j'espère en vous.

Une fois sous le toit de son hôte, loin de rougir du modeste ameublement qui s'offrait à sa vue, la compagne du sculpteur, avec un bon goût qui attestait son éducation et son origine, ne s'attacha qu'aux objets d'art qui peuplaient l'atelier. Elle examinait et parlait des œuvres anciennes et modernes qui s'y pressaient dans un intelligent désordre, avec une science profonde et le tact le plus exquis. Faisant judicieusement ressortir le mérite de chaque ouvrage, elle savait dégager du sujet le style et le caractère, le sentiment et l'idéalité, dans une foule d'appréciations ingénieuses dont l'étincelant tourbillon emportait l'artiste au-delà des sphères connues. Elle causait avec tant d'abandon, d'esprit et de grâce ; elle admirait et critiquait avec un si heureux mélange d'éloge et de blâme ; elle semblait, en un mot, si savamment et si coquettement initiée aux splendeurs comme aux mystères de la beauté et de la poésie, que Samuel, à la fois inquiet et ravi, se demandait : Quelle est cette femme ? Est-ce Laïs ou Sapho ?

Ludwig et Zaccharie enivrés des pavots du premier sommeil n'avaient pas bougé. Samuel n'eut garde de hâter leur réveil. Il alluma en silence un feu clair et vif qui lui permit de contempler son trésor et d'en apprécier la valeur. Il en fit le tour d'un coup d'œil. Cette soudaine et pénétrante clarté fut pour lui comme le rayon d'un autre soleil, le soleil des élus du monde supérieur. La beauté pure et splendide lui apparut alors au milieu des plus écrasants contrastes. Sous ces vêtements de deuil, inondés de pluie et presque en lambeaux, s'accusaient les formes de cette admirable femme qui semblait dédaigner pour se faire valoir les provocations terrestres. Ces mains délicates, ce col d'cider, moëlleux et souple, qu'entourait, ô mystère étrange ! une légére veine couleur de sang ; cette taille

insaisissable par sa finesse ; ces épaules arrondies sous leur mate blancheur comme la double coupole du temple de l'Amour, participaient moins de la périssable volupté des sens que des désirs inassouvis de l'imagination. Pour résumer l'impression qui dominait alors Samuel, il était moins tenté qu'ébloui. L'ardente avidité des appétits prévus semblait avoir en un instant dévoré son cœur, pour ne plus laisser à sa place que l'ivresse des joies inespérées. Une passion nouvelle, inédite, la flamme des sublimes convoitises, mordillait déjà son cerveau. Il la tenait enfin entre ses quatre murailles délabrées, cette œuvre divine, dernier effort de la création ! Cette merveille rare, unique peut-être, que la nature et la civilisation avaient mis des siècles à parfaire, elle était là, posant presque sans voile devant lui ! Le hasard, ce dieu moqueur et fort, toujours prêt à sourire à ceux qui n'ont pour toute fortune que d'immenses désirs et d'immenses espérances, le hasard jetait dans ses bras avec une opulente prodigalité le verbe de l'amour fait chair, la formule vivante de l'art, double don tant souhaité de la jeunesse et du génie ! ou plutôt c'était le ciel lui-même qui, voulant récompenser l'artiste de ses aspirations douloureuses vers l'infinie perfection, ouvrait pour lui les sources de la véritable vie. Samuel se sentait respirer d'un souffle immense. Son âme débordait de tendresse, de joie et, faut-il le dire aussi? d'orgueil. Il pleurait, il bénissait ; son front flamboyait? Des flots de jeunesse inondaient ses sens et montaient jusqu'à son cœur, amolli, fondu dans un mélange de pitié, d'attendrissement et d'adoration. Il subissait, en présence de cet être a la fois si humain et si surnaturel, une irrésistible et foudroyante fascination. Un poison savoureux pénétrait ses membres comme un philtre. Mais ce qui distinguait le charme de cette Circé, si différente de quelques autres dont le souvenir étoilait çà et là sa vie, c'était je ne sais quel parfum de candeur virginale qui s'exhalait des poses, des attitudes, des regards et de la voix de cette femme, si naïve et si savante, si jeune et si mûrie par l'expérience et l'adversité.

Le foyer de l'artiste, en séchant ses vêtements et ses larmes, avait complètement dissipé les chagrins de l'inconnue. Elle ne parlait plus ni de l'échafaud ni de ses malheurs. Victime consolée et souriante, elle avait tout oublié pour se livrer aux douceurs d'une hospitalité libératrice.

En cet instant, l'artiste eût pu entrer en possession du bonheur par un de ces élans vulgaires qui réussissent toujours aux amants; il aima mieux retarder son triomphe et l'accroître en le respectant. D'ailleurs, il y avait longtemps déjà que cette femme lui était unie par un mystérieux hymen, par les liens de l'intuition et du génie. Le moment était venu de le lui prouver.. Alors Samuel souleva une lourde portière de lampas qui cachait aux yeux de la foule le sanctuaire de l'inspiration et du travail, et à l'instant apparut aux yeux de l'étrangère une statue qu'on eût prise pour sa sœur. La ressemblance était frappante. La chaleur de la vie palpitait sous ce marbre comme sous la chair. Toutes les beautés de cette splendide nature avaient été reproduites avec ce fini, avec cette religion de l'art et cette maëstria qui n'appartient qu'aux grands statuaires quand pose devant eux l'idéal. Tout y était, jusqu'à la petite veine de brèche rouge qui, dans l'original, laissait apercevoir autour du col comme une fibre sanglante; tache ineffaçable, qui intriguait tant l'artiste et qui l'avait si fort contrarié lorsqu'elle s'était rencontrée dans le marbre sous son ciseau!

— Vous le voyez, madame, dit Samuel avec transport, sans vous avoir jamais vue je vous avais devinée; cette image, c'est vous-même : vous reconnaissez-vous?

— O Pygmalion! je suis ton ouvrage, reprit l'inconnue; oui, tu m'as fait revivre, et je t'appartiens...

IV.

Le lendemain, surpris de n'entendre aucun bruit dans l'atelier de son frère, Ludwig l'appela, et ne recevant pas de réponse il souleva à son tour la portière de lampas..,

Ludwig aussitôt jeta un cri d'effroi : Samuel était mort! Il avait succombé à son affreux cauchemar.

Quand on voulut séparer l'artiste du marbre qu'il étreignait encore, la tête de la statue se détacha et alla rouler aux pieds des gens de justice qu'on était allé quérir pour procéder à la reconnaissance du cadavre.

— C'est singulier, dit l'un d'eux en la ramassant pour la rajuster sur le tronc, comme cela ressemble à une femme que j'ai vu guillotiner hier!

Ludwig improvisa un magnifique *Requiem* pour le repos de l'âme de son frère.

Quelques jours plus tard, il voulait persuader à Zacharie que le grand Mozart s'était définitivement installé dans son clavecin, où il exécutait toutes les nuits de merveilleuses symphonies.

— Le malheureux finira comme l'autre, pensa la vieille; il faut au moins que je sauve celui-là, en lui faisant toucher du doigt la vérité.

Il est vrai qu'on entendait depuis quelque temps un véritable sabbat de notes dans l'instrument; mais Zacharie, en ménagère d'expérience, n'avait pas tardé à découvrir la cause de ces bruits étranges.

— Monsieur Ludwig; s'écria-t-elle un matin en appelant son maître, venez donc voir comment j'ai fait sortir de votre clavecin le grand Mozart. Et elle lui montra un souriceau qui s'était laissé prendre dans une ratière.

Mais l'effet de ce coup de théâtre fut tout opposé à celui qu'elle avait espéré. Au lieu de guérir Ludwig, la pauvre femme l'avait perdu.

— Misérable sorcière, exclama le musicien avec fureur, en métamorphosant mon génie tu l'as tué!

Ludwig était fou.

On le mit à Bicêtre; là, les yeux en l'air comme un inspiré, il tapotait du matin au soir sur la table de son cabanon et croyait entendre des harmonies célestes.

La pauvre Zacharie survécut longtemps à ceux qu'elle appelait ses fils.

Plus d'une fois nous l'avons vue rompre, en leur

mémoire, un pain sans levain qu'elle arrosait de ses larmes.

Le premier Empire et la Restauration en succédant à l'époque tourmentée dont nous venons de raconter un épisode, firent renaître en France le goût des arts et la sociabilité. Les athénées, les académies, les salons se rouvrirent. Sous le règne de Louis-Philippe, ces derniers eurent aussi leur vogue et leur originalité : nous allons esquisser la physionomie de quelques-uns ceux qui nous furent plus particulièrement connus.

XXXV.

LES SALONS D'ARTISTES.

La physionomie des salons d'artistes offre des traits de caractère qu'il est curieux de saisir et qu'il peut être à propos de fixer, car les salons d'artistes s'en vont comme tous les salons. Ici ce n'est ni la vanité ni la mode qui sont reines. L'esprit, l''intelligence, la vivacité, et un certain orgueil qui sent aussi sa race, y dominent sans effacer l'abandon, l'entrain, le laisser-aller, l'élan sympathique et cordial. Les hommes s'y rapprochent volontiers des femmes au lieu de se tenir à l'écart, parce que, pour l'artiste, la femme est en même temps un culte et un autel. Elle est sa croyance, son espoir et son soutien. Pour elle il est prêt à tous les sacrifices, et chez eux, c'est une tendance réciproque. Fornarine et Violante ont perpétué leur type et leur mission dans ce monde à part, où tout est à la fois étrange et puissant, où tout est entraînant, parce que tout est supérieur. Là on cause encore, parce que l'aliment dont se nourrit la conversation est aussi éternel que le feu qui fait vivre la nature et qui l'éclaire, parce que l'art est le pivot des aparté et des causeries dans chaque groupe d'invités. Il existe une nuance très-sensible entre les salons d'artistes et les salons littéraires. Généralement le littérateur est plus gourmé; il a plus de prétentions que le statuaire et le peintre. Le salon littéraire vise à l'Aca-

démie : c'est un bureau d'esprit. Les femmes y sont *bas-bleus ;* les hommes s'y guindent. On y lit des vers ; on y pose pour le drame, la comédie ou le dithyrambe : on y cultive en plates-bandes, comme des tulipes, l'acrostiche et l'épithalame. Le salon d'artiste est bon enfant, sans gêne, simple. La conversation s'y aiguise en pointes malicieuses. Le sarcasme y pousse naturellement, en pleine terre, pour ainsi dire ; mais, loin de blesser, il roule et bondit sur les épaules les plus respectables, comme une balle élastique sur le dos d'un lycéen. Tandis que l'homme de lettres se prend gravement au sérieux, l'artiste, rieur et léger, joue avec sa réputation et avec son talent, comme un beau lansquenet du temps de Louis XIII avec les pièces d'or du *tapis vert.*

C'est ce caractère qui distinguait particulièrement le sculpteur célèbre auquel nous consacrerons ici quelques lignes, et dont la maison fut longtemps, pour tout ce que Paris renfermait d'intelligence, d'esprit et de beauté, la *Maison du bon Dieu.* Nous avons désigné Pradier, que nous surnommions « le dernier des Grecs. » A cette époque (1833-1836), Pradier gagnait bien près de 100,000 francs par an ; mais comme il savait les dépenser ? Qui ne se souvient de ses dimanches de la rue de Seine, et quelques années plus tard de ses fêtes du quai Voltaire ? Pour les artistes de ce temps-là, qui ont presque tous été ses hôtes, c'est une source de souvenirs toujours vivants et toujours nouveaux. Quelle gaieté ? Quelle verve ! que de mouvement et d'animation dans ces soirées où les plus belles femmes de tous les pays tenaient à honneur de paraître pour faire consacrer leur galbe ou leur profil ; où elles avaient à cœur de plaire aux plus célèbres comme aux plus obscurs, car elles savaient que là, s'il était permis de n'être rien, il fallait valoir quelque chose. Elles savaient que tout coryphée de cet élégant gynécée devait — ou tenir ou promettre. — Aussi, que de couronnes de roses furent tressées d'avance à la gloire de génies encore ignorés, mais qu'attendait l'immortalité ! Que de fortunes artistiques furent escomptées en douces rencontres dans

ce cercle charmant d'où les vieux étaient soigneusement écartés, à moins qu'ils ne consentissent à entonner eux-mêmes l'hymne à la jeunesse ! D'abord toute femme pour être admise chez Pradier, devait — nous l'avons dit — être nécessairement belle. Il fallait qu'elle fût de race, qu'elle eût le col sabin et la nuque étrusque ; qu'elle prît, si vous voulez, des airs de Faustine repentie, mais qu'elle connût sur le bout du doigt l'histoire de Héro et de Léandre. Tout homme, de son côté devait être bien fait — galant — original — frappé du rayon poétique, et désigné au choix de la renommée par des gages donnés ou des espérances conçues. Là s'épanouissaient les plus magnifiques épaules. Là sautillaient les pieds de Cenerentola. Là scintillaient les yeux d'Armide. On y entendait les plus jolis mots dans les langues les plus musicales. Les concetti les plus brillants s'y croisaient comme des éclairs. C'était à qui s'attirerait un mot du maître, un sourire de la maîtresse de la maison. Non-seulement chez eux, dans leur salon, mais chez les autres, ils avaient leur cour — leur entourage — leurs thuriféraires : c'était un juste hommage rendu à la fois aux grâces de la femme et au talent du mari. Il nous souvient, à ce propos, d'une aventure qui fit alors beaucoup de bruit. Un soir, dans un bal de la rue de l'Université, bal du meilleur monde, où Pradier n'avait fait que passer — l'apparition du dieu dans la comédie — *Deus ex machinâ !* on vit une grande dame recevoir des mains d'un jeune homme un papier qu'elle couvrit de baisers frénétiques et qu'elle cacha aussitôt dans son sein, au grand ébahissement des assistants. Il faut dire qu'on était en plein carnaval, et que la dame portait un costume de marquise-Régence, avec le loup traditionnel. On crut à un billet doux, à une déclaration, à une histoire d'amour ; le champ des suppositions fut ouvert. Or, pour le moment, il s'agissait tout simplement d'une lettre d'invitation à une fête que donnait Pradier le lendemain, et cette invitation venait d'être obtenue séance tenante par le jeune homme, en faveur de la noble marquise. Le diplomate qui avait entrepris et

mené à bonne fin cette négociation était-il alors au si heureux que le présumait la galerie? On ne sait. Le fait est que, s'il n'en retira pas d'abord les bénéfices, il en eut du moins les honneurs. Devenue veuve avec cinquante mille livres de rentes, la dame, quelque temps après, épousa le diplomate. Peut-être contracta-t-elle cette alliance en souvenir du gracieux protocole rédigé par Pradier; peut-être fut-ce par reconnaissance et en remercîment du buste-portrait que s'était empressé de lui offrir, dans l'intervalle, le galant statuaire. On sait que le buste était, pour ce disciple de Lysippe et d'Épicure, un invincible moyen de conquête.

C'était surtout aux anniversaires de la naissance des maîtres de céans que se donnaient les plus jolies fêtes. Alors, c'était enivrant — entraînant — étourdissant. Les escaliers, les vestibules, les lambris, les lustres, les girandoles, couverts de fleurs, étincelaient de mille feux. Pour ces réceptions Pradier se montrait encore plus difficile, plus exigeant; il épurait encore ses choix. Il introduisait dans le personnel de son salon, comme dans ses groupes d'atelier, la délicatesse, l'harmonie, l'élégance. Il apportait à ce travail d'épuration la finesse et le bon goût de l'homme du monde unis au sentiment de l'artiste. Aussi tout respirait-il chez lui, ces soirs-là, — grâce — beauté — jeunesse — génie — amour. — S'il mettait un soin particulier à ses invitations, il n'en apportait pas un moins raffiné à la variété du buffet et à la composition de l'orchestre. Soutenu par huit voix humaines — contralti — ténors et soprani — qu'accompagnaient autant d'instruments, parmi lesquels figurait comme flûteur l'auteur de *Phryné* lui-même, en costume antique de Mélibée ou de Tyrcis, cet orchestre produisait un effet véritablement électrisant. On se fût cru, en entendant cette musique, transporté hors de terre, dans un paradis de houris. L'Olympe ressuscitait tout entier, avec son cortége de déesses et de demi-dieux, sous l'influence de ce ravissant paganisme. A l'une de ces fêtes, nous remarquâmes surtout la divinité du lieu en *Venus genitrix*, à peu près telle

qu'on la voit figurer au Musée des antiques sous le n° 46. — Elle était vêtue de la tunique appelée *synthèse*, bordée de *méandres* ou *craspedons*, fixée à mi-corps par une agrafe de diamants, les plis tombant jusqu'à terre — mais d'un tissu parfois assez léger pour permettre à l'*analyse* ses appréciations esthétiques.

Une autre fois, Pradier était encore courbé sous le poids des couronnes — par certains contestées — que lui avait values son groupe — Vénus désarmant l'Amour — nous ne savons si c'était en carnaval — mais la folie vénitienne et la folie antique n'agitaient-elles pas toujours chez lui leurs grelots? — Tout à coup un improvisateur se fait annoncer au milieu de la fête; puis, drapé dans son peplum et entouré des assistants formés en cercle autour de lui, il récite à haute voix ce sonnet à l'adresse du sculpteur :

Quand le ciseau, conduit par une main mortelle,
D'un marbre informe et froid fait jaillir à nos yeux
Le souffle intelligent, la vivante étincelle
Dérobés par l'artiste au grand maître des cieux ;

Nous croyons au génie, à l'idéal modèle
Qui devant lui posait à toute heure, en tous lieux.
Pradier! nous te nommons rival de Praxitèle :
Oui, Vénus et son fils de tes mains sont faits dieux...

Et caressant aussi la divine chimère,
Comme l'enfant contraint d'obéir à sa mère,
La Critique au front chauve, au dédaigneux regard,

Devant l'œuvre où vivront tant de grâce et de charmes,
Dépose en souriant sa colère et ses armes,
Pour prononcer ton nom, pour admirer ton art.

La perfection était sans doute inférieure à l'intention dans ce morceau rhytmé. Quoi qu'il en soit, grâce à l'accent qu'y mit l'auteur et à la circonstance exceptionnelle au milieu de laquelle il se produisait, le sonnet réussit comme le groupe qui l'avait inspiré. Le statuaire et le poète furent portés en triomphe par la foule. On les ensevelit sous une pluie de bouquets, et il ne fallut rien moins

que le partage des délicieux sorbets qui inondaient ces gosiers éructés de vivats et saturés de marasquino pour rendre un peu de souffle aux triomphateurs.

Autre salon, autre physionomie. Quelques années auparavant, étant fort jeune alors, nous avions assisté chez madame de Bawr, auteur de comédies et de nouvelles qui jouirent longtemps d'une vogue méritée, à des réunions d'un genre différent, bien que dignes également d'intérêt et faites pour piquer la curiosité. Madame de Bawr venait d'épouser le disciple de d'Alembert, le philosophe dont les écrits, moins conus que le nom, ont cependant servi à constituer l'une des plus étonnantes célébrités contemporaines — madame de Bawr était devenue comtesse de Saint-Simon.

Mais avant de parler du salon de la femme, parlons un peu du mari dont les idées rénovatrices ont déjà porté leurs fruits, dont les conceptions puissantes ont en quelque sorte régénéré le monde industriel et économique moderne. Cette figure, quoique n'appartenant pas à notre galerie, rayonne néanmoins par un côté sur le monde des arts : c'est sous cet aspect que nous voulons l'envisager. Saint-Simon descendait de Charlemagne. Il y avait en lui du monarque et du héros. Sa stature était haute ; sa figure noble et distinguée. Il avait fait la guerre d'Amérique et avait connu Franklin. Ce fut sans doute dans cette guerre de l'indépendance américaine que, déjà préoccupé des grands problèmes humanitaires qui s'agitaient sous ses yeux, il fut, dit un de ses plus ingénieux appréciateurs (1), « confirmé dans la pensée que, l'ancien » lien moral et intellectuel des peuples étant rompu, un » nouveau système politique et industriel devenait le » remède nécessaire à la crise violente qui travaillait les » nations, et notamment la nation française, la plus » avancée en idées et en civilisation. »

On sait par quels efforts surhumains d'assimilation scientifique procéda Saint-Simon, et comment il s'y

(1) M. Halévy.

prit pour propager ses doctrines, pour fonder l'*école industrielle* qui — ne nous le dissimulons pas — tient aujourd'hui le sceptre du monde et le haut du pavé. Il se lia avec tous les penseurs, tous les savants, tous les écrivains de son temps. Sa vaste intelligence embrassa le monde entier de l'histoire, de la science, des spéculations philosophiques. Elle entra au fond des choses et s'assimila, en quelques années, le faisceau des connaissances humaines. Du reste — dit encore son admirateur — « il ne fallait pas causer plus d'un quart d'heure avec cet homme extraordinaire pour être frappé de la supériorité de son esprit et de cette pénétration incisive qui, semblable au soc acéré d'une charrue, effondrait à droite et à gauche le terrain des idées reçues pour tracer en plein milieu le sillon des doctrines nouvelles. » — Après s'être mis en rapport avec les élèves de l'Ecole polytechnique, avec les professeurs, avec les physiologistes, afin de se rendre compte des progrès de la science, de son état réel et des moyens à employer pour lui faire accomplir son œuvre d'amélioration « en faveur du plus grand nombre, » ce sublime rêveur voulut connaître aussi les artistes. Il savait que l'art doit occuper une des premières places parmi les instruments civilisateurs de l'humanité.

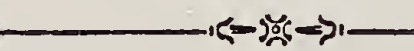
Aussi croit-on communément que ce fut en vue de réaliser son projet d'amélioration sociale et d'en tirer les conclusions pratiques qu'il épousa madame de Bawr. Cette dame jouissait d'une grande fortune. Elle faisait les honneurs de son salon avec une distinction et une affabilité parfaites. On menait grand train chez elle. Son vaste appartement de la rue Vivienne ne désemplissait pas. — Savants — hommes de lettres — peintres — architectes — sculpteurs — musiciens — poètes — nouvellistes — étaient devenus pour le maître alchimiste, pour cet Albert-le-Grand de la science au dix-neuvième siècle, autant d'éléments qui, dans ce laboratoire humanitaire, servaient à ses expériences et, pour nous servir du mot de Fourcroy, « avaient l'honneur de se combiner devant

lui. » En un mot, l'élite de la société de Paris se donnait rendez-vous aux réceptions de madame de Saint-Simon, de telle sorte que pendant un temps la comtesse de la Restauration n'eut rien à envier à la duchesse de la cour de Louis XIV. Seulement, sa cour à elle était toute intellectuelle, toute poétique. Comme on peut le penser, Saint-Simon posait en dieu dans ces fêtes. Mais perdu dans l'éther de ses visions transcendentales, il descendait rarement de sa nue. Il observait plus qu'il ne se mêlait aux conversations et aux groupes. Les artistes, les gens de lettres sont plus positifs qu'on ne le suppose. Leurs doctrines sont plus usuelles qu'abstraites. Ils aiment mieux jouir des plaisirs qu'analyser leurs sensations. Le rayonnement émane plutôt de l'œuvre commune que de leur individualité propre. Ce que Saint-Simon finit par apercevoir de plus clair, après un an d'étude, c'est que mettant tout d'abord en pratique dans sa maison la seconde partie de la doctrine du maître, dont la base était, comme chacun sait, de « beaucoup produire pour beau- » coup consommer. » — « Mes savants et mes artistes, » disait-il quelques années plus tard, mangeaient beau- » coup et parlaient peu. » Las de n'entendre que des propos qui à son point de vue équivalaient à des fadaises, ayant acquis la certitude que parmi tout ce monde qu'il réunissait là pour enrichir sa théorie de données expérimentales de quelque valeur, « il n'y avait aucune idée capitale qui fût neuve, » qu'il n'en recueillerait par conséquent que misère et pauvreté pour son plan gigantesque de fortune universelle, « il se sépara de madame de Bawr » et donna en même temps congé à son propriétaire et » à sa femme. — Il avait dépensé plus de cent mille » écus ! »

Quelle conclusion tirer de tout ceci, sinon que, sur le terrain économique, l'art ne peut longtemps frayer ni faire bon ménage avec la science ? En effet si, à défaut de pain, les artistes vivent volontiers de babas et de sandwichs, l'art vit surtout de luxe, de fantaisie et d'imagination. La lyre et le pinceau ne peuvent donc pas

s'entendre avec la cornue et l'alambic. Aussi, laissant en paix les parasites sérieux que l'on vit plus tard s'attacher au corps de la doctrine humanitaire comme autant de polypes, les artistes se séparèrent à cette époque des industriels et firent désormais bande à part. Au lieu de fréquenter les salons philosophiques et les laboratoires utilitaires pour devenir des adeptes de la science nouvelle, ils ouvrirent pour leur compte des ateliers, eurent des élèves, et firent eux-mêmes école. Pradier — pour en revenir en terminant à ce génie essentiellement attique, à ce sculpteur du temps de Périclès ressuscité en plein dix-neuvième siècle — Pradier nous éloigna noblement de la promiscuité saint-simonienne. Les fêtes du quai Voltaire nous firent oublier les saturnales de la rue Monsigny ; et certes ce ne fut pas un mince service que rendit à la jeunesse de son temps ce charmant artiste, venu au monde trois mille ans trop tard, ou plutôt — comme beaucoup de ses admirateurs le croient fermement — qui avait voulu renaître par curiosité, afin de juger l'effet que produiraient, à côté de la marmite autoclave, la dalmatique du Jupiter Olympien et le sceptre de Phidias.

Du salon, où dans notre état social actuel l'art s'épanouit sous son côté purement conventionnel, nous allons descendre au jardin où nous verrons l'art et la civilisation se compléter en mariant leurs harmonies avec celles de la nature.



XXXVI.

LES JARDINS DE PARIS AU XXe SIÈCLE.

Les peuples arrivés au plus haut degré de perfection tendent, à leur insu, à laisser dans la mémoire des descendants une trace de leur passage en créant dans chaque sphère des connaissances humaines des œuvres revêtues du caractère original de leur intelligence et de leur esprit. Mais c'est à ceux qui les dirigent — princes — empereurs ou rois — à rassembler de parti pris les forces éparses de l'activité individuelle de chaque époque, pour en symboliser et en éterniser le type dans des conceptions grandioses et impérissables. Ce que firent dans l'antiquité les gouvernements théocratiques, dépositaires du pouvoir et des doctrines au nom de la divinité, les gouvernements modernes, dépositaires de l'autorité et de la puissance au nom des peuples, devront également l'accomplir. Sous ce rapport, le fond de l'histoire peut changer, mais sa face restera à jamais immobile, comme celle de ces sphynx d'Egypte qui regardent passer les siècles tranquillement assis au milieu des sables du désert, les coudes appuyés sur leurs genoux de granit. Les gouvernements théocratiques anciens avaient jugé avec toute raison que pour parler dignement à l'avenir, il ne suffisait pas d'écrire sur des pierres un rituel symbolique, dispute et désespoir des savants, mais qu'il

fallait encore faire admirer ces pierres elles-mêmes, en consacrant leur disposition architectonique par des formes éternellement remarquables. Pour atteindre ce but, ils concentrèrent dans leurs monuments gigantesques tout ce que l'âme de leur temps avait pu concevoir de plus puissant, de plus grand et de plus élégant ; ils traduisirent la vie de leur époque, ou si vous aimez mieux — sa civilisation — en une langue accentuée et solide qui a traversé les âges et a permis de rappeler aux générations modernes des évènements, des faits, des institutions et des beautés où elles ont puisé de nobles enseignements et qui sont devenus pour elles de précieux modèles.

Les peuples de l'Assyrie et de l'Egypte, de la Grèce, de l'Etrurie et de l'Italie, ont trouvé chacun la formule d'un art spécial dont ils ont répandu à profusion les créations et les emblêmes sous leurs portiques, dans leurs temples, leurs palais, leurs demeures, et jusque sous les charmilles de leurs jardins. Cette formule, d'un caractère distinct et varié suivant l'époque, a survécu aux empires ; elle a été plus durable que les pouvoirs successifs qui, voulant eux-mêmes en faire vivre à jamais le type, l'avaient officiellement exprimée et décrétée. C'est dans cette voie que marchent incessamment toutes les générations humaines. Or, de même qu'au point de vue politique tout ce qu'exécute un gouvernement issu de la volonté des masses est censé l'expression parfaite de leurs besoins, de leurs désirs et de leurs aspirations, de même, au point de vue historique de l'art, tout ce que commande un pouvoir qui sait concilier dans le mouvement qu'il dirige les deux principes d'autorité et de liberté doit être la manifestation plastique et symbolique du goût et du génie de de son temps. N'est-il pas irrévocablement constaté aujourd'hui, aussi bien par les exemples du passé que par les tendances qui se font jour et dont nous sommes témoins, que c'est aux gouvernements seuls fondés sur l'assentiment de tous, qu'il appartient d'asseoir l'idée sociale de leur époque, de fixer en un mot l'esprit et la pensée dominante du siècle par des ouvrages

capables de résister aux dissolvants que le temps, les révolutions, les cataclysmes même peuvent produiront pendant la durée des cycles historiques? Il importe donc de trouver avant tout une formule monumentale satisfaisante, au point de vue du beau et de l'indestructible ; car, — ne nous abusons pas — que resterait-il des découvertes dont nous sommes si fiers? que resterait-il des chefs-d'œuvre de la science, des arts, de l'industrie, si le plus petit déluge venait nous envahir? L'imprimerie, la vapeur, la télégraphie électrique périraient inévitablement et seraient ensevelies dans la nuit pour longtemps. Le moindre dérangement dans l'équilibre des eaux poussées par la précession des équinoxes suffirait pour anéantir toute la race continentale. Les monuments seuls préserveraient peut-être son nom de l'oubli. Il faut donc que nos monuments aient une certaine vertu de résistance et de pérennité, pour léguer au moins le secret de notre existence aux générations qui doivent nous survivre.

La formule monumentale du XIXe siècle n'est pas encore entièrement dégagée des limbes où la retient le travail des masses artistes. Elle s'élabore silencieusement dans le foyer de l'intelligence générale. Chaque année, chaque jour, chaque heure en fait poindre une partie et jaillir un éclat, mais tout n'est pas tant s'en faut découvert. Le premier art d'un grand peuple, c'est son architecture et jusqu'ici, à part quelques modèles plus excentriques que raisonnés, nous n'avons guère vécu que de plagiat sous ce rapport. Nous voulons parler notamment des jardins qui font partie de l'architecture pittoresque. Croyez-vous que les parcs de Boulogne, de Vincennes, de Chaumont et du Vésinet, malgré leur imprévu et leur magnificence aient dit à ce sujet le dernier mot? Certes, il faut nous féliciter de nous être éloignés du genre adopté par les Salvère, les Marigny, les Tournehem, les Poerson, les Wleughels de Troy, les Dufrény et les Lenôtre ; mais les ponts rustiques, les cascatelles et les lacs, les platebandes de bambous noirs de la Chine, les buissons de

rhododendrons mariés aux aliziers du Mexique, les pelouses couronnées de joncs, les rochers mousseux, les clairières, les châlets, les parcs réservés où courent les faons et où dansent les biches, bien qu'ayant détrôné les charmilles tondues, les fourrés de buis et les labyrinthes d'érable où les nymphes égaraient les faunes, toutes ces jolies nouveautés ne sont pas encore, à notre avis, l'expression finale de l'art des jardins.

Puisque nous aimons à vivre d'emprunts, une franche restauration de l'antique ne serait peut-être pas hors de propos, à l'heure qu'il est. Cette restitution de l'architecture pittoresque, modifiée par les fantaisie du génie français aurait peut-être pour résultat de fournir à l'architecture monumentale la souche d'où naîtrait l'acanthe du chapiteau moderne. On sait que l'architecture ancienne puisa dans la nature les motifs de ses ordres et ornements primordiaux. Nous attendons aujourd'hui les Vitruve, les Palladio, ou plutôt les Callimaque qui doivent procéder parmi nous à la rénovation d'un type qui commence à vieillir, car sa consécration se perd dans la nuit des siècles.

Dessinons donc des jardins aussi inédits que possible : produisons des efflorescences nouvelles, des entes originales et inconnues; la nature se prête volontiers à nos caprices horticoles; de là peut sortir un jour l'architectonique la mieux appropriée aux besoins et au goût de notre société actuelle. Choisissons l'essence gauloise en pleine venue dans la marne du terroir parisien; ne nous anglaisons-pas outre mesure, s'il vous plait : donnons la préférence aux plantes indigènes comme aux plantations inventées chez nous, cultivées de nos mains, offrant à notre instinct de race un choix qui puisse être approuvé, aimé, admiré de tous; symbolisons en un mot le génie français dans la représentation plastique d'un produit essentiellement aborigène. Le lys autochthone fut l'emblême des dynasties éteintes : trouvons un nouvel emblême — insecte ou fruit — aigle ou fleur — l'un et l'autre, tout ensemble, si vous voulez, mais qui résume

dans son styte épigraphique l'âme de la nation. Nous ne repoussons pas absolument les plantes exotiques, bien entendu, pourvu qu'elles aient pris racine chez nous : leur acclimatation, si elle a réussi, si elle est heureuse, sera à nos yeux un titre de neutralité valable. Il peut naître de l'hymen d'espèces les plus diverses des fruits appréciables, des sujets d'une beauté, d'une expression incomparable et dont notre rituel architectural pourrait parfaitement s'accommoder. En unissant, par exemple, au caladium et à la crinole d'Amérique le camélia, l'anémone ou l'asphodèle, enfants du sol, peut-être les motifs issus de cet accotement imprévu formuleraient-ils un type assez ingénieusement travaillé pour devenir le symbole universel du génie des nations civilisées. Soumis à l'empire du goût français, qui sait si ce symbole ne caractériserait pas mieux encore le génie particulier de notre nation, désormais destinée à servir de lien — de trait d'union entre toutes les autres? De ce jour une nouvelle architecture nous serait née. Mais l'homme policé n'atteint le complément des jouissances de son être que lorsqu'il s'assimile en même temps les harmonies de la nature et de l'art : — voir des palais, des temples, des édifices, quelque magnifiques qu'ils soient sortis de la main des hommes, ne suffit pas à sa soif intérieure de beautés d'un ordre plus divin. L'homme aime à sentir une main suprême se poser sur son cœur, et ce n'est qu'en présence des œuvres dont cette main a plus particulièrement fait les frais qu'il se trouve à la fois plus calme et plus heureux. Qui de nous n'a éprouvé, après un rude hiver péniblement traîné au sein des travaux ou des joies de la grande ville, une féroce envie de courir les champs, de voir de la verdure, d'aspirer l'odeur des fleurs naissantes, les émanations aromatiques des buissons? Qui de nous ne s'est évadé avec délices de l'éternelle prison de pierre pour aller s'ébattre, libre tout un jour, sous les hautes futaies de Meudon ou de Chantilly?

Nous avons souvent rêvé pour Paris, — dans nos jours de labeur forcé et d'esclavage infranchissable, — les jardins

suspendus de Babylone. Au temps où nous vivions durement rivé à cette glèbe quotidienne, à laquelle tant d'autres demeurent attachés à leur tour, nous formions dans notre imagination avide d'air, d'herbe et de soleil, tout un plan de campagne à vol d'oiseau pour le pauvre parisien. Ce songe ne pourrait-il se réaliser pour ceux qui nous suivront? L'édilité qui préside au bien-être de l'habitant des villes s'en est préoccupée; elle s'en approche tous les jours : à Paris de notables améliorations ont été apportées et ce côté de la satisfaction publique a été sérieusement pris en souci; l'établissement des parcs et des squares en est un élégant témoignage, mais pour nous ce n'est point assez. S'il nous était permis d'exposer notre projet, de raconter notre rêve, nous demanderions que chaque maison eût son square devant sa porte, au moins sa terrasse feuillée et moussue, sa tonnelle aérienne, et sur son toit, son jardin enchanté. Pour nous, ce n'est point assez de voir grimper à l'ogive de la mansarde le cobœa de Rigolette; nous pensons que ce rudiment de l'art des jardins suspendus pourrait se développer, se consacrer de jour en jour par l'usage, et finir par se régulariser au moyen de décrets impériaux ou de règlements d'édilité. Le corps et l'esprit du citadin s'en trouveraient mieux. Il n'est pas bon que l'homme s'éloigne trop longtemps de la nature, et dans nos grandes villes, à Paris surtout, combien d'employés — d'ouvriers — d'artistes — de marchands — de petits bourgeois — de rentiers modestes — que retient toute l'année au cabinet, à l'atelier, au magasin, à la maison, un travail incessant ou leur peu d'aisance — se trouveraient heureux de pouvoir jouir sur place d'un horizon boisé et fleuri. Il faut à ces déshérités de la fortune des spectacles naturels, qui rafraîchissent leur âme flétrie par les émotions corrosives des misères ou des fatigues humaines; il serait à désirer aussi que, pour certains, la culture et l'aménagement d'un jardin fissent plus souvent contre-poids aux entraînements du théâtre, du cercle, du cabaret et du tripot.

Nous pourrions, en matière d'architecture pittoresque,

nous modeler encore sur l'antiquité qui avait acquis en tout un goût suprême par sa longue expérience des choses de la vie. Nous pourrions l'imiter dans ce qu'elle a laissé d'utile, de grand et de beau. Nous avons rappelé Babylone : l'histoire et des ruines; voilà ce qui nous reste comme souvenir de cette merveilleuse cité. Hérodote et Diodore de Sicile l'ont décrite en détail au moment de ses splendeurs. Pline et Strabon en ont fait autant après plusieurs siècles et lorsque cette ville n'était plus qu'un amas de décombres. Tudéla, Rawulf et Pietro della Valle sont les derniers parmi les modernes qui aient vu Babylone dans un état presqu'aussi parfait que du temps de Strabon, et leurs voyages ont eu lieu du XIIe au XVIe siècle. A cette époque, le temple de Bélus, situé dans l'enceinte sacrée et désigné depuis sous le nom de Mudjelibé ou Birs-Nemrod, existait encore à peu près en entier. Ce monument pouvait mesurer alors suivant un autre voyageur, M. Riche, cinq cents pieds de hauteur — réduite en 1816 — époque où M. Riche y vint de Bagdad où il résidait comme consul, — à cent soixante-un pieds d'un côté et à deux cent vingt-six de l'autre. Le temple était entouré de jardins suspendus ou étagés que l'on a cités comme les plus beaux et les plus curieux du monde. Sauf cette particularité qui, à notre avis, ne nuirait ni à l'aspect de son ensemble, ni à l'enchantement de son séjour, Paris avec l'annexion de sa banlieue offre aujourd'hui, comparé à l'antique capitale des Assyriens, un rapprochement intéressant. Il faut admettre toutefois que la ville où régna la veuve de Ninus possédait une étendue beaucoup plus considérable que notre Lutèce actuelle, car les proportions de Londres n'en approchent pas. La plus grande circonférence que les anciens ont assignée aux murs de Babylone est de quatre cent quatre-vingt stades ; la plus modérée — de trois cent soixante. Strabon, qui est une autorité excellente dans cette circonstance puisqu'il avait vu ces murs dans un état de conservation assez parfait pour asseoir son jugement, Strabon leur en accorde trois cent quatre-vingt-cinq. Mais le moindre de ces calculs suppose à Baby-

lone une étendue que nous pouvons à peine nous figurer aujourd'hui. En effet, Paris dans sa nouvelle circonscription présente une superficie de 78,020,000 mètres, tandis qu'en prenant pour base le calcul de Strabon, la superficie de Babylone aurait été par comparaison d'environ 285,000,000 de mètres. Quelque considérable que fût la population de cette dernière, on peut croire qu'elle n'était pas proportionnée à une pareille étendue et qu'elle doit nous donner l'idée de districts renfermés dans une ou plusieurs enceintes, plutôt que d'une ville régulière. C'est à peu près sous cet aspect que Paris suburbain se présente, à l'heure qu'il est, et qu'il se présentera jusqu'au moment où les constructions auront envahi tout l'espace qui sépare encore la ligne de l'ancien mur d'octroi du fossé des fortifications. Les murs de Babylone hauts de cinquante coudées, soit : soixante-quinze pieds, depuis Darius qui les avait fait réduire de deux cent soixante-quinze pour ôter aux habitants la possibilité de se défendre, étaient percés de portes où conduisaient, non des rues, mais « des che- » mins à travers champs — jardins et terres cultivées — » parsemés de maisons distribuées par groupes ou » massifs » — assemblage qui, au point de vue de la salubrité et de la coquetterie du paysage, devait être préférable à nos casernements sur une grande échelle. Quinte-Curce dit positivement que « l'enceinte de Babylone » contenait assez de pâturages et de terres labourables » pour fournir à l'entretien des habitants pendant un » long siége. » — C'était là assurément une mesure admirable de prudence et d'ordre que nous ferions peut-être bien de ne pas perdre de vue. — La ville était si étendue, rapporte Xénophon, que lorsque Cyrus la prit — ce qui eut lieu la nuit — « les habitants des quartiers opposés » n'en furent pas avertis avant la troisième partie du jour, » c'est-à-dire trois heures après le soleil levé ; effet pro- » venant sans doute — ajouta-t-il de la grande distance » des groupes de maisons les uns des autres, car si elles » n'eussent été séparées que par des rues régulières, le » bruit et la confusion auraient sans doute répandu par

» toute la ville avec beaucoup plus de rapidité la nouvelle » de cet événement. »

Si Xénophon revenait au monde aujourd'hui, il serait en pareil cas convaincu de notre supériorité, car le télégraphe électrique, les omnibus et les facteurs de la petite poste ne permettraient pas qu'une pareille déconvenue vint inopinément surprendre les habitants de Babylone.

Quant aux jardins suspendus — hauts de cinquante coudées (soixante-quinze pieds d'après Strabon) et qu'arrosaient les eaux détournées de l'Euphrate au moyen d'aqueducs, « dont les planchers étaient carrelés et le » mur de chaque côté bâti de larges pierres et de bitume », le plus remarquable d'entre eux paraît avoir été celui du palais de Bélus. Ce jardin, suivant Diodore, « était posé » sur des espèces de piliers, d'une solidité extrême » puisqu'ils avaient vingt-deux pieds d'épaisseur en carré. » Comme ils n'étaient distants les uns des autres que de » dix pieds, on avait jeté de l'un à l'autre des blocs de » pierre de seize pieds de long et de quatre d'épaisseur. » Ces pierres soutenaient un plancher formé d'une pre- » mière couche de roseaux liés avec une grande quantité » de bitume ; la seconde couche était de sable, et la » troisième se composait de larges plaques de plomb. » Joignez-y l'établissement de rigoles ou gouttières destinées à recevoir et à déverser les eaux dans la rue après l'arrosement, et vous aurez là tout un ingénieux système de drainage aérien, que nous ne manquerons pas d'emprunter un jour à nos aînés d'Assyrie, lorsque nous aurons reconnu comme eux l'utilité et l'agrément des jardins suspendus, lorsque nous aurons surtout aligné dans la ville des chaussées ou des boulevards assez larges pour faire place devant nos maisons à ces indispensables annexes.

Sur la superficie de 78,020,000 mètres que présente aujourd'hui Paris, plus de 15,000,000 de mètres sont en cultures ou terrains vagues — « qui attendent des cons- » tructions » disent les documents officiels. « Le dénom- » brement de la population fait en 1856 attribuait à la

» capitale 1,374,000 habitants ; — mais par suite de
» l'annexion des communes suburbaines et en se basant
» sur les dernières données, ou a tout lieu de supposer
» que la population parisienne approche maintenant de
» 2,000,000 d'âmes. Pour peu qu'elle continue à progresser
» dans la proportion des quinze dernières années, le
» département de la Seine comptera dans cinquante ans
» près de 4,000,000 d'habitants, agglomérés pour les
» neuf dixièmes dans Paris et sa nouvelle banlieue. On
» demande où se logera tout ce monde et combien coû-
» tera alors le moindre logement ? »

Nous demandons, nous, où respirera et comment pourra se mouvoir cette effrayante population, surtout si — comme on l'annonce — les 15,000,000 de mètres de sa superficie répartis à l'heure qu'il est en cultures diverses ou en terrains vagues, « doivent être un jour comblés par des constructions ? »

Le préfet de la Seine a sur ce projet des plans que réaliseront ses successeurs, s'il leur laisse quelque chose à faire. Avec la hausse progressive des loyers, celle du prix des subsistances et de toutes les choses nécessaires à la vie, les moyens de locomotion deviendront dans l'avenir encore plus dispendieux ; le temps, cette étoffe dont on a dit que la vie était faite, et qui atteint par conséquent une valeur réelle et multiple dans la distribution et l'exécution du travail, le temps sera d'autant plus précieux, la vie quotidienne dès lors d'autant plus difficile, et plus rares aussi seront les jouissances que procure aujourd'hui à l'habitant de la capitale la facilité de se transporter au-dehors pour y respirer un air plus pur, pour s'y ébaudir et s'y ravitailler l'âme. La nécessité de multiplier les jardins soit à l'intérieur, soit aux alentours, et jusque au sommet des habitations, se fera donc vivement sentir ; de telle sorte que l'on en viendra forcément aux jardins suspendus, aux terrasses surplombant les maisons ou leur servant de frontons, équilibrés par des colonnes. Cette disposition aérienne dont le pittoresque est incontestable a déjà été tentée. Le besoin d'air, de verdure et de soleil s'étant fait

jour chez certains amants de la nature, forçats du travail et de la nécessité, beaucoup ont réussi à se donner cette satisfaction. Nous savons bon nombre d'artistes, laborieux et casaniers, qui ont réalisé dans leur intérieur ce rêve de toute imagination poétique. Nous en connaissons un entre-autres, qui au centre même de Paris, dans le quartier le plus bruyant et le plus populeux, a transformé sa terrasse de dix pieds carrés en un petit parc ou coasse la grenouille verte dans sa conque de corail, où sous le toit de chaume d'une volière rustique, un roitelet traversant la ville enfumée est venu loger son nid et sa couvée : Rien n'est charmant comme de voir revenir chaque soir cet hôte fidèle au toit où l'artiste s'est plu à apprivoiser sa famille.

Les anciens en n'alignant pas symétriquement leurs habitations, mais en les divisant par groupes et en ménageant aux alentours des espaces consacrés à la culture et au jardinage, avaient compris que c'était là une bonne mesure d'hygiène physique et morale. Au fond, l'existence des populations anciennes ne différait pas beaucoup de celle des peuples modernes; elle se composait à peu près des mêmes éléments qu'aujourd'hui — des travailleurs — des artistes — des lettrés — des marchands — des petits bourgeois; à tous le pouvoir distribuait libéralement l'air, l'espace, la lumière et l'eau : les aqueducs et les jardins de Babylone, en font foi. Or, c'est à l'édilité qu'incombe le soin de rembourser à l'habitant des villes, pour qui les charges sont plus lourdes, une partie de ses dépenses ou tout au moins de lui payer l'intérêt de son argent en bien-être, en agréments, en confortable — le mot n'était pas inventé, mais la chose existait déjà — l'histoire nous l'apprend tous les jours.

Nous ne sommes pas architecte et nous n'avons pas la prétention de produire *ex professo* tout un système, de bâtir tout un plan à propos de jardins; nous voulons seulement indiquer comment une intelligente restitution de l'antique, enrichie qu'elle serait des merveilles de l'invention moderne, pourrait compléter sous un rapport essentiel à tant de titres l'aménagement des familles

urbaines. Nous avons montré la source où nos architectes feraient bien de puiser : continuons d'exposer les avantages qui en découleraient.

A la possession particulière de jardins annexés, étagés ou suspendus pour chaque maison de maître, se joindrait en vue de l'assainissement général de la ville, une double ceinture de fraîcheur, de verdure et d'ombre. Laissons tel qu'il est le premier noyau, la zône intérieure, celle qui répond chez nous à l'enceinte sacrée des anciens : les Tuileries — le Palais-Royal — le Louvre — ces temples où le dieu des arts, de l'industrie, de la civilisation, est visible pour tous et d'où son esprit rayonne sur le monde entier : arrivons aux boulevards extérieurs. Là, il conviendrait, ce nous semble, que sur une superficie latérale de plusieurs mètres, des bas-côtés fussent ménagés, rendus à l'horticulture, à l'épanouissement d'une première couronne naturelle dont les constructions nouvelles n'approcheraient qu'à une distance respectueuse, sagement et légalement déterminée. Là, le génie de nos modernes Le Nôtre — des Viollet-Leduc — des Daly — des Alphan s'évertuerait à créer tout ce que l'art des jardins pourrait leur suggérer d'heureux et d'inattendu. L'espace consacré aux constructions, comme celui destiné à l'embellissement et à l'ornementation des boulevards extérieurs, serait limité et régularisé de telle sorte que le moëllon n'envahirait plus le sol réservé au côté hygiénique, passionnel et fantaisiste de l'habitation parisienne : une large part serait ainsi faite aux caprices de la verdure, à l'harmonie des fleurs, aux méandres des eaux : « *Urbes* » *aquœ condunt* » — a dit un ancien ; — celui-là savait que c'est au contact des beautés de la nature que se retrempent et se refont les virginités populaires.

Cette première enceinte, indépendante — comme nous l'avons dit — des jardins aériens, des terrasses volantes que chaque propriétaire serait tenu de faire établir sur sa propriété, indépendante aussi des parcs publics, de ces squares déjà si beaux, si appréciés de nos jours par la population sédentaire, cette première enceinte complè-

terait le système que nous appellerons Babylonien ; elle serait particulièrement affectée, en raison de sa situation, à l'usage des habitants de la première et de de la deuxième zône. Quant aux habitants de la troisième zône, disséminés sur la surface qui s'étendrait du boulevard extérieur ou ancien mur d'octroi aux fossés des fortifications, ces fossés et leurs parapets convertis à leur tour en jardins qu'arroseraient des eaux courantes venues de la Dhuys, d'Arcueil, de Chaillot, de Belleville et autres sources ou bassins réservés, deviendraient naturellement leur partage. Un pareil ensemble d'aménagements suburbains offert à la promenade et aux distractions quotidiennes d'une population qu'on estime devoir être de près quatre millions vers le milieu du XXe siècle, nous paraît indispensable si l'on ne veut pas voir se renouveler dans l'avenir les désastres du choléra ou réapparaître la *peste noire* du moyen-âge. En agissant ainsi, en éloignant surtout du centre habité ces nécropoles insalubres qui menacent les vivants, les mânes des pères tressailleront dans leurs tombeaux sous les bénédictions des neveux ; l'avenir appréciera le passé et lui rendra dans ses souvenirs hommage et reconnaissance. Il est vrai que notre système fait bon marché des précautions comminatoires de la guerre, en s'appropriant ainsi les fortifications ; mais il ne faut pas oublier qu'à l'époque où nous ajournons sa réalisation, la paix universelle, dont nous sommes partisan au moins autant que l'était sir Cobden, — n'en déplaise au roi de Prusse — aura permis de se départir des servitudes militaires et de leurs exigences. Paris, d'ailleurs, avec ses forts détachés, que nous voulons bien laisser comme fiche de consolation à l'administration de la guerre, Paris ne serait-il pas suffisamment défendu en cas d'une attaque de l'étranger par ses quatre millions d'habitants ? Nous sacrifions donc sans vergogne tout l'or qu'à coûté l'enceinte continue au bien-être futur du peuple parisien. Quelle magnifique couronne de cent quarante millions offerte à la déesse de la paix ! Quelle douce et glorieuse transformation de nos redoutes austères en bocages

verdoyants, en capricieux boulingrins! C'est-à-dire que, dans notre projet, c'est tout simplement l'idylle de Théocrite succédant à l'hymne de Bellone; c'est Mélibée détrônant Mars. Mais admettons pour un moment — ce qu'à Dieu ne plaise! — qu'au XXe siècle le tonnerre Amstrong ait encore la prétention de faire taire la pacifique explosion de l'aloès planté sur nos murailles, ne serait-il pas toujours temps d'effacer à coups de pioche, dans un but de sûreté générale, la verte et gracieuse image que nous avons voulu évoquer ici pour la plus grande joie des yeux et du cœur de la cité? Paris — on peut le prévoir aujourd'hui — est destiné à devenir la capitale du monde, la ville du beau, de l'intelligence, du luxe et du comfort — la cité de la paix par excellence; l'Empereur l'a compris ainsi quand il a fait achever le Louvre, ouvrir de nouveaux boulevards et reculer l'octroi; quand il a dit: « *Paris est le cœur de la France, mettons tous nos* » *efforts à embellir cette grande cité, à améliorer le sort* » *de ses habitants. Ouvrons de nouvelles rues, assainissons* » *les quartiers populeux qui manquent d'air et de jour,* » *et que la lumière bienfaisante du soleil pénètre dans nos* » *murs.* »

Les conséquences de cette simple pensée se formuleront d'elles-mêmes, nous l'espérons. Les jardins sauront se faire la place qui leur convient et à laquelle ils ont droit dans la moderne Babylone; ils sauront disputer pied-à-pied — et ce sera de bonne guerre — leur terrain aux constructions, aux moëllons, qui, — si nous les laissions faire finiraient par nous ensevelir vivants, par nous étouffer, et les Sémiramis de l'avenir dégagées des soins dont nous les aurons rendu libres, ne laisseront désormais d'autres traces que celles de leurs pieds mignons sur le sable de nos remparts.

CONCLUSION.

Nous avons voulu terminer notre tâche par une esquisse du Paris futur, du Paris entrevu dans la profondeur de nos rêves, parce que cette capitale représente et résume dans ses aspects infinis, dans ses mille jouissances de chaque jour, l'idéal de l'existence moderne, de même que l'art renferme dans ses manifestations multiples l'idéal de la vie intellectuelle. Paris est en effet l'expression la plus complète de la vie militante et pensante. Vivre à Paris; s'inspirer au foyer de ses lumières et de ses beautés; prendre sa part des bienfaits que l'indépendance y procure, de ses richesses ostensibles ou cachées, de ses innombrables ressources, n'est-ce pas réaliser sur terre le rêve conçu aussi bien par l'homme du monde que par le poète et l'artiste?

Dans ce milieu si libre et si élevé, avec une aisance même modeste tout esprit sensé, aux vues et aux aspirations vraiment philosophiques, est riche — car il y peut trouver facilement la satisfaction et l'exaltation de ses facultés: — or le but de la vie humaine n'est-il pas là tout entier?

Paris est donc pour nous le type définitif de toute capitale perfectionnée, de tout séjour particulièrement habitable et souhaitable pour le lettré, pour l'artiste. Mais

Paris n'est pas la France, et d'ailleurs tout le monde ne peut pas vivre à Paris : seulement, en faisant de ce centre unique au monde un Eden privilégié et en cherchant à modeler sur ce type la plupart de nos villes de province, nous voudrions décentraliser, d'une manière avantageuse pour le plus grand nombre, la somme des jouissances tant matérielles qu'intellectuelles et morales offertes par la cité à l'homme de notre temps. Nous croyons la société en marche vers ce progrès, et nous serions heureux d'y aider, dans la modeste mesure de nos forces, par des études nouvelles dont celles-ci n'auront été que le prélude, si le public daigne nous encourager.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

DEUXIÈME PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Marennes. — Imp. A. Florentin Aîné

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

MÊMES CONDITIONS QUE *LES* [illegible]

FLEURS FANÉES

Les Primevères — Les Premières Neiges,

(ÉLÉGIES ET POÈMES).

Nouvelle édition. . . . . 1 vol. in-8°.

Une Reine d'un jour
Geneviève d'Avenelle } romans, édit. nouvelle, 2 vol. in-8°.

Coups de Plumes philosophiques et littéraires

(MÉLANGES). . . . 1 vol. in-8°.

De la Nationalité Française au XIXe Siècle,

(PHILOSOPHIE SOCIALE). . . . 1 vol. in-8°.

à MARENNES (Charente-Inférieure),
Chez A. FLORENTIN aîné, éditeur.

A PARIS, chez tous les libraires correspondants.

Marennes. — Imp. A. Florentin aîné.